
Érotique du couple lesbien à l'époque moderne : Diane et ses nymphes

Erotica of the lesbian couple in modern ages: Diana and her nymphs

Frédérique Villemur

**Electronic version**

URL: <http://journals.openedition.org/imagesrevues/8417>

DOI: [10.4000/imagesrevues.8417](https://doi.org/10.4000/imagesrevues.8417)

ISSN: 1778-3801

Publisher:

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Electronic reference

Frédérique Villemur, "Érotique du couple lesbien à l'époque moderne : Diane et ses nymphes", *Images Re-vues* [Online], 17 | 2020, Online since 02 October 2020, connection on 30 January 2021. URL: <http://journals.openedition.org/imagesrevues/8417> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.8417>

This text was automatically generated on 30 January 2021.



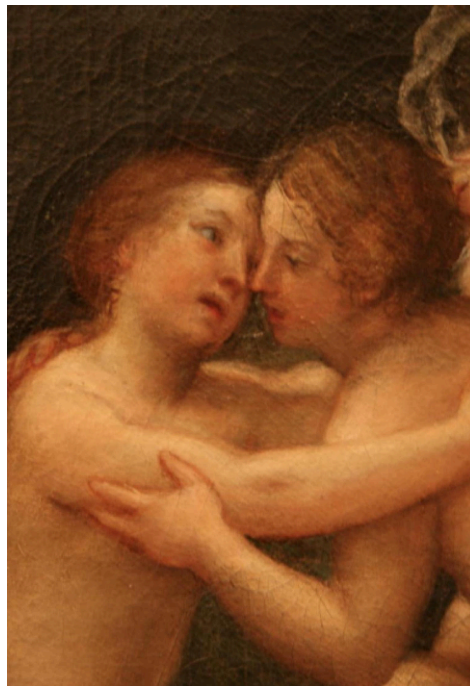
Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Érotique du couple lesbien à l'époque moderne : Diane et ses nymphes

Erotica of the lesbian couple in modern ages: Diana and her nymphs

Frédérique Villemur

- ¹ Consacrer un numéro de la revue aux « regards homoérotiques » invite à repenser la question de « comment regarder selon son genre et sa sexualité ». Perturber les catégories dominantes de réception et d'adresse déterminées par la construction culturelle de l'hétérosexualité, revisiter les canons esthétiques de l'histoire de l'art académique, questionner enfin la censure, le refoulé, ou l'ignorance, pour interroger autrement les notions de plaisir, d'absorption du regard, et de reconnaissance partagée d'un désir non-hétérocentré. La pluralité des approches gay, lesbienne, et queer démultiplie les esthétiques ; parler donc d'une « homoérotique » du regard, alors que l'expression renvoie à l'homosexualité dont le terme apparaît dans le discours médical de la fin du XIX^e siècle, rabattrait sinon refermerait la problématique du désir sur une pratique sexuelle caractérisée¹ — et il s'en faut que l'idée d'une érotique du même (« homo ») vienne qualifier la relation à l'objet désiré. Cependant, poser un contre-point au modèle hétérocentré viserait les marges pour les remettre au cœur du



système des représentations : passées en mode mineur ou cantonnées à des registres licencieux, ces images porteuses de désirs alternatifs questionnent la visibilité ou l'invisibilisation d'autres pratiques amoureuses. Pour autant, s'agit-il de s'émanciper d'une esthétique convenue de la réception, en visant à déconstruire des rapports de domination, ou bien de chercher une reconnaissance à travers des motifs ou des détails passés inaperçus, propres à un esprit de licence qui bravait en son temps les codes de représentation ? Chercher la visibilité d'un éros lesbien à travers la censure de l'art et de l'histoire de l'art, questionne ce qui peut ou non se représenter d'une relation entre femmes sur le temps long de l'époque moderne jusqu'à l'invention de l'homosexualité féminine. Si les gestes lesbiens sont réservés aux gravures licencieuses, la peinture ne les ignore pas en d'autres genres, ainsi dans les scènes mythologiques. Notre propos privilégie ici le thème de Diane au bain entourée de ses nymphes, thème cher aux peintres qui, à partir de la Renaissance, ont puisé dans les *Métamorphoses* d'Ovide les principes élémentaires d'une histoire à peindre pour livrer l'image de l'effraction du désir et son pouvoir à changer les corps à travers (*meta*) les formes (*morphé*). Nous nous intéressons cependant moins au renversement des genres et à la mutation de sexe dans la métamorphose, sur lequel nous avons déjà travaillé², qu'à l'érotique couple de nymphes, à travers le thème du bain de Diane. Ainsi, nous délaissions la figure de Jupiter métamorphosé en Diane au profit de l'univers des nymphes où se joue dans les épisodes concernés d'Actéon et de Callisto, la représentation d'un érotisme lesbien diffus et cependant clairement dépeint en la figure du couple de nymphes. Cette figure s'avère être un motif régulièrement repris et peu analysé au sein des représentations. Le couple de nymphes, « figure centrale » ou « figure de bord », interroge précisément ce qui anime le champ érotique du bain associé à la déesse de la chasteté et à son territoire réservé. Il prête à une analyse rapprochée des œuvres d'art, à une certaine accommodation du regard qui autorise une acuité singulière, et questionne les manières de voir selon les catégories de genre et de sexe. Car il faut insister, à la différence de l'homosexualité masculine plus visible et représentée, on observe une double invisibilisation de l'éros lesbien, et au sein de la société et dans les représentations qui en sont données³. Contrairement aux hommes artistes qui pouvaient être attirés par les hommes, aucune des femmes artistes de cette époque n'a peint d'amours entre femmes. On peut donc s'interroger sur ce qui fait image d'un éros lesbien, sachant qu'il est perçu par des hommes qui n'en connaissent rien. Que voir et comment voir ?

Une question de regard, de transposition et de transfert

- 2 Qu'est-ce que voir selon son genre, sa sexualité ? Quelques remarques sur la manière de regarder les œuvres du passé : si l'érotique de l'image ne se limite pas à la seule image érotique, elle prend en charge le contexte culturel d'un imaginaire, d'une circulation du désir à travers les images en autant de manières de voir. Le sujet regardant, donc genré, est à l'œuvre dans l'œuvre regardée. Si la réception est toujours anachronique face à l'œuvre (sédimentation temporelle qui a été diversement appréciée et théorisée⁴), la distance temporelle suscite elle, des découvertes qu'il s'agit d'historiciser ou d'assumer quant au politique – en ce sens que le point de vue participe d'une entente sur le désir d'image en tant qu'image du désir, et fabrique par là une culture. La

critique féministe a revisité l'histoire de l'art, l'approche lesbienne a pu en faire partie, la tendance queer a décentré le sujet femme vers un sujet neutre ou plurisexué, sans pour autant rendre visible la lesbienne, tout en travaillant à miner la culture hétérocentrée⁵. Tout au long de cet article, nous utiliserons le terme de regardeur* à la place de spectateurrice, afin de ne pas céder au binarisme de la différence sexuelle en -e ou -es ; ajoutant * à la fin de regardeur, pour ne complaire au faussement neutre de la langue française ; enfin, pour privilégier le regard à la position spectatorielle. Les travaux fondateurs de John Berger et Laura Mulvey sur le *male gaze*⁶, sur la structure phallogocentrée du regard dans la société patriarcale, ont permis depuis d'étendre la notion vers d'autres subjectivités, engageant d'autres rapports vers des modes d'identification alternatifs⁷.

- 3 Nous voudrions dans la remarque préliminaire qui suit ici éclairer ce qui, dans la représentation, vient travailler une esthétique du désir, et souligner combien le désir projeté dans les images peut engendrer de méconnaissance, mais aussi d'appropriation et de reconnaissance. Pour mesurer aujourd'hui la réception d'une érotique rapportée à différentes sexualités, prenons en dehors des métamorphoses, deux exemples qui mettent en jeu une relation privilégiée entre femmes, l'un à la Renaissance, l'autre au XIX^e siècle. Qui peint, comment, pour qui ? Questionner le genre de l'artiste, la nature de l'image, le lieu de sa réception, et répondre à cette interrogation de Daniel Arasse dont il n'avait cessé de chercher la réponse : « qu'est-ce qui fait qu'un tableau, une fresque, un lieu de peinture me touche ? »⁸. L'engagement de la subjectivité entraîne à partir de ce saisissement cette autre question : comment produire des sources visuelles à l'adresse d'une communauté genrée non hétérocentrée ? Peut-on se reconnaître en tant que lesbienne dans les œuvres du passé ?

Fig. 1



Anonyme de l'école de Fontainebleau, *Portrait présumé de Gabrielle d'Estrées et de sa sœur la duchesse de Villars*, c. 1594, huile sur toile, 96 x 125 cm, Paris, Musée du Louvre.

- 4 Le premier exemple est celui du *Portrait présumé de Gabrielle d'Estrées et de sa sœur la duchesse de Villars*⁹ d'un peintre anonyme de l'école de Fontainebleau (fig.1), qui se démarque par son épiphanie du nu et son geste érotique. L'exposition de deux femmes au bain partageant une même eau, en des gestes jugés équivoques dès lors qu'on en ignore clairement l'intention, vient jeter un certain trouble chez le regardeur*. Maints critiques et artistes se sont absorbés dans la préciosité du dispositif et en ont démultiplié les sens. Il n'est pas jusqu'au site du Louvre qui ne parle d'un « geste étrange et affectueux »¹⁰ alors que la scène est identifiée par les historiens¹¹. Derrière l'épiphanie de la beauté nue, il faut comprendre le secret de l'histoire depuis la *storia*, au sens albertien, en trois séquences : au fond, l'ardeur de l'âtre avec une peinture découvrant un entre-jambes dissimulé, puis, une dame de compagnie en train de coudre sous un petit miroir central, et enfin, libéré de ses courtines, le bain dévoilant au premier plan deux nudités féminines, une brune et une blonde, dont la réciprocité des gestes s'illustre dans la manière de pincer un téton et tenir une bague. Présentées à mi-corps ainsi qu'en un double portrait (on ne voit rien du reste du bain), et regardant vers une même direction légèrement oblique, c'est vers celle de droite que tous les signes convergent, identifiée comme Gabrielle d'Estrées, favorite d'Henri IV. L'œuvre reste aujourd'hui porteuse d'une charge érotique qui entretient autant le voyeurisme masculin qu'elle suscite une interprétation lesbienne¹² ou une critique queer¹³.

Fig. 2



Melanie MANCHOT, *The Fontainebleau Series, Zena & Namita III*, 2001, photographie, C-Print sur aluminium, 100 x 125 cm, New York, Brooklyn Museum.

Fig. 3

Robert COMBAS, *Black Gabrielle et sa quatrième sœur cadette*, 1985, acrylique, 148 x 172 cm.

- 5 Les reprises parodiques du tableau par les artistes révèlent également l'attrait de l'art contemporain pour ces détournements, qu'il s'agisse d'appropriation féministe (Melanie Manchot¹⁴, fig. 2), queer (Tanja Ostojic¹⁵), ou gay (Joachim Biehler¹⁶), de campagnes publicitaires dans la mode, sous un régime hétéronormé de réciprocité et d'inversion des genres (Mario Sorrenti, Jean-Baptiste Mondino)¹⁷, de dédoublements du même (Michael Sanders, Jiří Kolář)¹⁸, d'éloge de la sororité (Duane Michals¹⁹) ou encore dans la culture pop, d'un voyeurisme patriarcal ordinaire et convenu (Alain Jacquet²⁰), quand il n'est pas hypersexualisé, transgressif et faussement intersectionnel (Robert Combas²¹, fig. 3). Partout, dans les reprises artistiques l'œuvre originale dissémine un éros au profit d'un questionnement sur l'identité et le genre. L'ambiguïté du geste des deux femmes à l'intention d'un tiers, son ambivalence figurative à la fois érotique et allégorique, marquée par un dévoilement et un sens voilé, sont entretenues par un regard haptique, un toucher masqué. Laissant ouverte l'interprétation de la gestuelle, l'œuvre suspend son sens en une fascination entretenue. On mesure ici l'efficacité érotique d'une image allégorique dès lors que sa réception genrée met en jeu l'attente d'un désir. L'allégorie cède alors le pas au déplacement du désir, d'une recomposition du sens vers une délectation autonome. L'appropriation anachronique participe finalement moins de la pluralité sémantique de l'œuvre que de l'efficacité érotique de l'image.

Fig. 4



Gustave COURBET, *Le Sommeil*, dit aussi *Les Deux Amies* ou *Paresse et Luxure*, 1866, huile sur toile, 135 x 200 cm, Paris, Petit-Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.

Fig. 5



Yan PEI-MING, *Wild Game: The Way of The Crocodiles*, 2011, huile sur toile, 200 x 300 cm.

- 6 Mais qu'en est-il de la visibilité lesbienne dans la réappropriation d'œuvres du passé qui traitent d'un sujet sans équivoque ? Le deuxième exemple porte sur l'interprétation contemporaine d'une représentation fort connue de couple de lesbiennes, *Le Sommeil* de Courbet²² (fig. 4), par Yan Pei-Ming avec *Wild Game: The Way of The Crocodiles*²³ (fig. 5) et *Wild Game: The Way of The Tigers*, lors de deux expositions montrant son travail face à

Courbet²⁴. La sexualité lesbienne y est rapprochée de l'animalité sauvage. Tout se passe comme si l'artiste redécouvrait la modernité de la touche de Courbet sans mettre en question la représentation du lesbianisme. Il s'agit, explique Yan Pei-Ming, d'

[...] associer *Le Sommeil* (1866) et ces chairs lascives, vivantes, tordues, reptiliennes – loin des nymphes éthérées et fragiles – au couple de crocodiles, gueules ouvertes et gourmandes de *Wild Game: The Way of The Crocodiles* (2011). Ensemble, ces deux œuvres se complètent et soulignent deux formes différentes d'animalité²⁵.

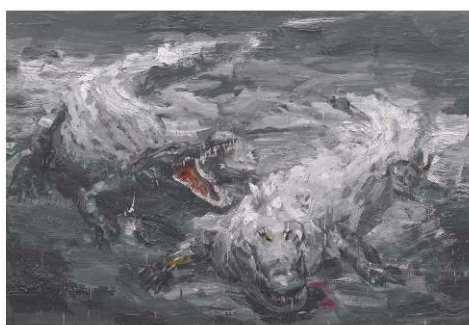
- 7 L'artiste reprend en fait un poncif de l'époque de Courbet qui caractérisa le réalisme de sa peinture. Il donne suite à la critique des nus féminins du peintre que son siècle jugeait « proches de la condition animale »²⁶ – on pense ici aux « percheronnes » des *Baigneuses* –, alors que Courbet attaque le canon du beau idéal. Certes, la voie avait été ainsi ouverte à la modernité, mais aujourd'hui tirer parti du geste du peintre en accentuant le rapprochement de la sexualité lesbienne avec une animalité convenue, revient à se conformer à une tradition de représentation des mœurs saphiques sous l'angle d'un voyeurisme masculin : de secrets plaisirs échappent, qu'on ne peut voir, et qu'il s'agit de saisir comme étrangeté intime et part cachée d'un excès. Les lesbiennes sont ici étrangères aux hommes, elles sont d'une autre espèce, de celles des fauves et des reptiles. Des *Deux Amies*, autre titre du tableau de Courbet, au sommeil qui n'en est pas un, Yan Pei-Ming convertit le baiser en une morsure affamée, transpose l'enlacement des corps en d'animales sinuosités, l'amour en lutte et dévoration (*The Way of The Crocodiles*), et fait du désir l'attente d'une proie, car ce qui rôde est l'insatiable en ses parages (*The Way of The Tigers*). Ces jeux sauvages, *wild games*, sont ceux de femmes dont l'*hubris* caractérise cet excès dont le regard médical a paré leur sexualité, dès lors qu'elles échappent aux hommes, elles deviennent objet de convoitise et d'effroi. Yan Pei-Ming traduit ces jeux de correspondances dans une évidente fascination pour la bestialité. On aura remarqué que le tableau de Courbet qui appartient au régime des images érotiques à usage privé²⁷, possède un format qui se rapproche de la grandeur nature de ses modèles, et tout se passe comme si la distance du voyeur s'évanouissait dans l'instant d'une jouissance assouvie. Courbet s'est invité au cœur de l'intimité qui unit les deux femmes : « le regard du spectateur se construit à l'intérieur même de la toile », note Dominique de Fond-Réaux²⁸. Une fusion qui implique le peintre au point que Michael Fried a pu parler à ce sujet d'une antithéâtralité gagnant en puissance d'effets érotiques²⁹. Or dans sa transposition, Yan Pei-Ming traite du voyeurisme avec prédation. Au Petit Palais, la toile des tigres est disposée au-dessus du *Sommeil*, l'artiste parle alors de « cohabitation », mais à Ornans, la toile des crocodiles donne le change au tableau sur un mur perpendiculaire, il recherche dit-il, une « confrontation »³⁰.

Fig. 6



Yan Pei-Ming face à Courbet, Musée Courbet, Ornans.

Fig. 7

Gustave Courbet, *Le Sommeil*, 1866, huile sur toile, 135 x 200 cm.
© Petit Palais / Roger ViolletYan Pei-Ming, *Wild Game: The Way of The Crocodiles*, 2011, huile sur toile, 200 x 300 cm.
Mentions obligatoires : Photographie : Clérin - Morin
© Yan Pei-Ming ADAGP Paris 2011

Yan Pei-Ming / Courbet, corps-à-corps, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de Paris

- 8 Si la cohabitation avec les tigres suspend le désir à sa proie (fig. 6), la confrontation avec les crocodiles expose l'objet consommé³¹ (fig. 7). Le lieu commun qui associe homosexualité et bestialité est non seulement reconduit mais littéralement exposé par la scénographie de Pei-Ming³². Alors que le réalisme de Courbet, lui, dépeint avec sensualité les plaisirs et l'assouvissement de tribades³³. Nous employons ce terme à bon escient au regard de l'acte dépeint, à savoir celui d'une intimité en acte. De la Renaissance jusqu'au XIX^e siècle, le terme de « tribade » prévaut, qui souligne une pratique érotique (du grec *tribein*, « frotter, s'entrefrotter ») tandis que les termes de « lesbienne » et de « femme damnée » qui s'imposent dans la seconde moitié du XIX^e

siècle, à la suite des *Fleurs du Mal* de Baudelaire, soulignent l'exotisme d'une antiquité lointaine et une implacable condamnation contemporaine. Face au réalisme sensuel de Courbet, l'animalité sauvage dépeinte par Pei-Ming vise à produire un certain effroi, amplifiant la lecture allégorisée d'un plaisir interdit, d'un désir inconnu et imprenable.

- 9 Que nous apprennent ces deux peintures intentionnellement érotiques de l'école de Fontainebleau et de Courbet qui cultivaient en leur temps les goûts d'une élite dans son intimité ? Désormais dans le domaine public, leur diffusion dans l'imaginaire contemporain retravaille des réceptions tant formelles qu'idéologiques, dé-et-regenrées, mais loin s'en faut qu'elles accueillent et soutiennent un regard lesbien. Certes, soutenons avec Jacques Rancière que les artistes « se proposent de changer les repères de ce qui est visible et énonçable, de faire voir ce qui n'était pas vu, de faire voir autrement ce qui était trop aisément vu, de mettre en rapport ce qui ne l'était pas, dans le but de produire des ruptures dans le tissu sensible des perceptions et dans la dynamique des affects »³⁴. Or on voit combien l'appropriation contemporaine de deux œuvres d'époques différentes suscite de désaveu hétérosexuel à l'endroit d'un éros lesbien troublant la circulation du désir au sein des images. Comment donc se reconnaître en tant que regardeur* et en tant que lesbienne ? Là où une image est efficace, dès lors qu'un dispositif porte à désirer ce qu'elle montre, se trouve une communauté de regards qui s'organise autour d'elle. Il en irait ainsi des minorités en quête d'une commune reconnaissance, cherchant dans les détails d'un tableau ce qui peut animer leur désir propre.

Diane chasseresse et ses nymphes

« Tout coule, toute forme (*imago*) est errante (*vagans*) et mouvante »³⁵.

- 10 Du désir d'image en image du désir, que montre-t-on pour faire voir ? Diane, en déesse intouchable de la chasteté, qui se baigne au cœur des bois avec ses nymphes, après la chasse, est un des épisodes des *Métamorphoses* d'Ovide les plus représentés. S'il y a une part d'irreprésentable de l'éros lesbien, il y a surtout un désir de voir qui montre sous différentes modalités ce que l'histoire de l'art a longtemps passé sous silence. Un désir travaille dans les représentations à une mise en attente du regard et suggère un mouvement à mesure qu'il polarise l'image par l'attrait, l'étonnement ou l'effroi. L'irruption voyeuriste le plus souvent permet de surprendre un moment érotique, et de montrer ce qui est interdit ou inaccessible. Dans ce plaisir esthétique, l'éveil des sens attise le désir du beau, et définit le nu comme genre, en même temps qu'il suscite un désir de nudité face à l'interdit de voir, l'érotique par excellence. Il existerait ainsi un « invu », un non vu dans le voir, qui solliciterait autrement le regard, invitant notre point de vue genré à autrement percevoir. Voir autrement des gestes réservés oblige à regarder de plus près les détails dont certains sont repris au point de devenir des motifs (jeux de mains et de jambes, dévoilement et mise à nu) qui caractérisent l'éros lesbien dans un univers exclusivement féminin. Certains lieux sont propices au désir et au dévoilement de nudités, ici une forêt, une antre, une source : les nymphes assemblées autour de Diane, après la chasse, se retrouvent en un même bain. *Nymphe* vaut autant pour *lymphe*, la divinité des sources, que pour « la jeune fille en âge d'être mariée », celle qui est destinée à « prendre le voile » (*nubere*), quand le terme ne désigne pas dans la médecine galénique les lèvres du sexe féminin³⁶. L'antre des

nymphes ainsi consacré à la virginité polarise un entre-deux fantasmé du corps, dans un jeu de drapé visant à cacher et découvrir. La transgression de l'interdit de voir engage la transformation des corps. Le jeune chasseur Actéon découvrant la nudité de Diane et de ses compagnes, devient la proie de ses chiens, métamorphosé en cerf ; à la vue de la belle Callisto, Jupiter se métamorphose en Diane pour approcher les nymphes. Les deux voyeurs surgissent à une heure zénithale laissant tout paraître, la transgression trouble les corps, les transforme. Ces deux épisodes des *Métamorphoses*³⁷, au livre II (v. 401-540) et au livre III (v. 138-282), ne sont pas reliés chez Ovide, mais les peintres leur trouvent des correspondances, au point de les fusionner en un seul tableau ou de les disposer en diptyque. Dans ces deux épisodes réservés à un univers féminin, un éros lesbien fait jour, parfois liminaire, soulignant des effets de seuils et de transition dans l'action dépeinte. Rappelons rapidement les faits. Dans l'épisode d'Actéon (III, 138-282), le chasseur surprend sans le vouloir, à l'heure du zénith, Diane en train de se baigner après la chasse dans l'ancre le plus retiré de la forêt. À la vue de l'intrus, les nymphes groupées autour de la déesse font rempart de leurs corps, tandis que Diane sans voile ni flèches, pour se défendre asperge d'eau Actéon. La ramure d'un cerf pousse aussitôt sur la tête du chasseur qui, perdant tout langage humain et ne pouvant rapporter ce qu'il a vu, finit par se faire dévorer par ses propres chiens. Dans l'épisode de Callisto (II, 401-540), Jupiter ayant rétabli le cours des sources de l'Arcadie après la chute de Phaëton, découvre la nymphe préférée de Diane, Callisto, la « très belle », qu'il convoite aussitôt. Prenant l'apparence de la déesse, il parvient à l'approcher et, la trompant sur son identité, à l'étreindre et la violer. Sa grossesse découverte par ses compagnes, Callisto se trouve bannie par Diane et erre désormais parmi les bois, transformée en ourse par Junon, jalouse du fils Arcas auquel elle a donné naissance. Ce dernier l'aurait tuée à la chasse si Jupiter n'était intervenu pour les transformer tous deux en constellations au firmament. D'une manière générale chez Ovide la mutation des corps ne cesse de poser un doute sur l'identité des êtres et des choses. Si la figurabilité du désir dans les récits ovidiens passe toujours par le franchissement d'un interdit, le désir lesbien dans les représentations des *Métamorphoses*, appartient tout particulièrement au domaine de Diane. Car le corps lesbien est à Diane bien plus qu'à Vénus. Vénus consacre la loi hétéronormée, la reproduction de la cité, la circulation du désir hétérosexuel, que Vénus soit vénale, terrestre ou céleste. Diane marque, elle, une inaccessibilité, un domaine réservé, un interdit à toute effraction visuelle comme au viol : déesse de la chasteté, son domaine est marqué du tabou de la virginité, une virginité construite culturellement, marqueur d'une différence fantasmée, sa nudité demeure interdite au regard. Excluant l'homme, le désir lesbien se déploie dans cet univers réservé aux nymphes.

Quelle gestuelle en ce lieu ignoré ?

Fig. 8



Giovan Battista BERTANI (anciennement attribué à Ippolito Andreasi), *Diane et Actéon*, 2^e moitié du xvi^e s., dessin à la plume, encre brune, lavis brun et gris, 32,2 x 44,4 cm, Paris, Musée du Louvre, cabinet des dessins.

- 11 L'univers des nymphes met en jeu une érotique qui suscite à proprement parler, la panique sur le territoire de Pan, et l'excitation des satyres et le désir de tout voir. Un lavis à la plume, attribué à Bertani³⁸ (fig. 8) montre ce bois inconnu, lieu inviolé de la vallée de Gargaphié où les nymphes résident dans la contrée la plus sauvage. Et présente une double scène érotique, des nymphes entourant de manière rapprochée Diane, et de deux satyres en train de se sodomiser, tandis que qu'Actéon se transforme déjà en cerf. Les lieux semblent indiscernables tant l'étalage des nudités et le mouvement agité des nymphes prises sur le vif laissent place à la violence de l'effraction visuelle. L'aspect mouvementé des lignes découvre dans le jeu perspectif des points d'attouchements visuels : ainsi les doigts écartés de la main d'Actéon touchent-ils en raccourci le sein d'une nymphe qui le frappe, tandis que son autre main s'ouvre près de celles enlacées des deux satyres en pleine action, alors que les chiens dénudent de leurs crocs les fesses d'Actéon. Les nymphes qui protègent la déesse du regard intrusif d'Actéon, alors qu'elles tentent de la couvrir d'un voile, offrent en fait sa nudité au regard. Littéralement l'exposition de la nudité de Diane attouchée par ses nymphes porte l'ambivalence de gestes érotiques qui, par le jeu du drapé, forment un écrin à son corps. La multiplicité des poses engage divers motifs érotiques. Isolée, une grande nymphe de dos étire un drapé tout en présentant ses fesses, tandis que la horde des chiens aux postures relevées passe à ses pieds. Dans la course du chasseur-voyeur, cette grande nymphe et les deux satyres, figures associées à la sodomie, sont mises en relation sur une ligne diagonale. Quant à la nymphe des eaux, au vase ouvert sur le ruisseau, qui tient son sein de ses doigts écartés sur son tétin, elle expose les conséquences de la perte de la virginité que Diane est censée protéger. En un seul regard, la déesse laisse agir le châtiment, assistée par les cris des nymphes saisies d'une violence dionysiaque. Cet univers féminin réservé provoque l'attrait mais aussi l'effroi

dont Actéon est victime, tandis que le regardeur* participe à cette intrusion par son intermédiaire. L'irruption d'un voyeurisme en « zone interdite » expose la condition bestiale de l'amour sensuel, le devenir-animal d'une érotique de la luxure, caractéristique d'une certaine *feritas*, qui porte à la fureur amoureuse. Tout se passe comme si la polysémie du désir trouvait ici une figurabilité démultipliée dans l'excès même d'amours excitantes et condamnables.

Fig. 9



École de Fontainebleau, d'après Luca PENNI, *Diane et Actéon*, c. 1540-1550, peinture à la détrempe sur toile, 265 x 367 cm, Paris, Musée du Louvre.

- 12 Cependant d'autres dispositifs visuels montrent un éros lesbien où se distingue un couple apaisé de nymphes enlacées, qui s'avère être un motif pictural. Dans le tableau d'après Luca Penni³⁹, *Diane et Actéon* (fig. 9), un voile séparateur entre le voyeur et les nymphes permet d'isoler une figure de couple. La grande nymphe debout, é tirant son voile comme le fait la Fortune qui se joue des rencontres, et qui offre son dos nu à Actéon, marque une césure dans le tableau. Assurément le motif du dénuement du dos, d'un drapé haut tenu, vient de Raphaël et du *Jugement de Pâris* duquel l'artiste avait tiré un lavis, où l'on voit Athéna se dévêtir de dos en un même geste. Cette figure joue pleinement son rôle d'embrasseur dans une composition organisée autour du « voir » et de la « chose vue ». Ainsi levé, le voile concrétise une limite (hymen de la virginité, fonction d'être « entre »), il maintient le désir dans l'interdit de son accomplissement : s'il laisse voir le corps de la déesse il montre l'impossible contact avec l'autre sexe. La nymphe, plus grande que Diane elle-même, marque d'un geste-écran, en signe de séparation, donc deux espaces : celui d'Actéon surgissant malencontreusement des bois, et celui de l'antré des nymphes où trône un couple dans son intimité. Deux nymphes assises l'une contre l'autre, se tenant par les épaules et se regardant, l'une repoussant d'une main défensive l'intrusion du chasseur, de l'autre protégeant sa

compagne ; cette dernière replie sa main sur sa cuisse et appuyée sur un vase, indique au premier plan deux aigrettes qui s'ébattent sur la rive. La perspective laisse croire à un corps unique de nymphes, têtes dédoublées et jambes communes. Dans l'accolement de leur bassin, leurs jambes ne se chevauchent pas, mais rythment des points d'appuis. Autant de points de contacts qui portent la marque d'une *captatio* : la surprise est aussi une prise du regard lorsque les formes s'enchaînent à la dimension tactile de la vue. D'ailleurs, entre Diane et Actéon le voir et le toucher sont réversibles (échange visuel vs contact de l'eau) dans un rapport touchant/touché qui passe par le regard. L'*innamoramento* est une maladie des yeux à la Renaissance : l'objet amoureux est cette image qui s'imprime dans l'âme comme elle contamine le sang, pour venir altérer l'amant⁴⁰. Il en est de même face aux œuvres d'art, en tant que regardeur* on peut voir et désirer toucher, comme on peut être touché en voyant, et en être altéré. Il en va d'une emprise, du pouvoir des images, et dans les représentations où le désir qui circule laisse à découvrir d'autres corps en d'autres gestes amoureux, le motif caractérisé du couple de nymphes s'inscrit comme un modèle récurrent de l'éros lesbien.

Intimités au bain

Fig. 10



Jean MIGNON, *Femmes au bain*, d'après Luca Penni, c. 1543-1545, eau-forte, BNF, Paris.

- 13 Or ce couple relève d'une intimité propre à l'univers des femmes au bain. Une gravure de Jean Mignon⁴¹ (fig. 10) toujours d'après Luca Penni, en expose l'érotisme dans une progressive captation du regard. Le cartouche crée une illusion de profondeur en ménageant un seuil visuel, la gueule ouverte du mascarón inférieur mord sur l'enceinte des bains, soulignant au premier plan le dos nu d'une baigneuse, sa longue chevelure, ses fesses, les plis multiples de son drapé qui interfèrent avec le motif du cartouche. À l'intérieur du bain, ce qu'il faut regarder est cependant ce qu'on ne peut voir : l'image

reflétée des deux aimées dans un miroir dont on ne perçoit que le revers. Et pourtant, il est laissé à contempler à loisir un geste érotique, avec ce jeu de mains et chevauchement de jambes. Ou bien, faudrait-il commencer par remarquer les attouchements sexuels puis dans un second temps la réciprocité des regards dans le miroir. Car le désir passe par une mise en abyme du regard, dans une mise en jeu du désir lesbien et du voyeurisme masculin. La scène est centrée sur la beauté de celle qui se fait peigner, dont le reflet dans le miroir excite la compagne et la main flirte sur la cuisse intérieure vers le sexe de l'aimée. Qui regarde qui ? Enlacée par sa compagne, la première s'émerveille de celle-ci, sous le peigne qui lisse sa chevelure et fait ressortir sa beauté ; cette dernière, à son tour se trouve ravie, non par son propre reflet, mais par celui de sa compagne qui dépeint l'émerveillement qu'elle lui porte, et voici qu'elle tire profit de la situation par le geste qu'elle lui porte plus bas. Excitation du voir et du toucher vont de pair. Tout aussi bien a-t-elle pu exciter sa compagne au point de tirer plaisir de la contemplation de ce jouir dans le miroir. La ruse du dispositif visuel ne viserait qu'à prendre pour alibi la toilette. Tout juste le ravissement est-il circonscrit, souligné par l'isolement et la suspension des gestes au sein du groupe des baigneuses, car celle qui tient le peigne se détourne au même moment, l'arrivée d'un eunuque apportant sur un plateau des fruits et de quoi boire, et cette autre qui tient au-dessus d'elles le miroir ovale, n'est pas au bain. Tout se passe donc comme si la contemplation de la beauté était isolée pour suspendre le désir à une gestuelle érotique à l'œuvre. Ce moment érotique entre femmes est partagé avec le spectateur qui est introduit dans la scène par une mise en abyme jouant sur la métaphore du tableau comme miroir. Ce que les belles découvrent dans leur miroir, le regardeur* le voit aussi sur leurs visages, tel en un miroir. Le cartouche rectangulaire est à l'ovale du miroir ce que l'ovale du bain est à l'architecture des lieux, un jeu d'emboitements et de cadres dans lequel le déploiement de courges et de fruits mûrs en une guirlande tirée par deux *putti* évoque sur le cartouche l'abondance et l'épanouissement de formes auxquelles répond la multiplicité des nudités du bain. Cerné, le couple des deux belles est noyé au sein de nudités dont le dispositif d'exposition use du jeu de voile caractérisé dans Diane au bain, ainsi de la grande baigneuse à gauche étirant son voile par-dessus l'épaule. Car une diagonale s'ouvre depuis l'entrée signalée en haut, à gauche, par le regard d'une baigneuse se retournant au fond, par où est arrivé l'eunuque, jusqu'au miroir des deux belles : l'effraction visuelle, par une intrusion, pourrait se faire ainsi sentir dans sa réflexion dans le miroir. Il faudrait alors comprendre le voile étiré au-dessus de l'épaule comme une manière de faire écran, afin de préserver le cercle réservé à une intimité entre femmes. Enfin, ces nudités multiples répondent à un agencement de postures symétriques qui convergent autour du couple lesbien. Celle au premier plan qui sèche sa longue chevelure répond à cette autre, derrière, qui manie le peigne en un même geste ; de part et d'autre d'elles, l'une étire son voile, l'autre tend un miroir ; assise au rebord du bassin ou descendue au bain, deux autres contemplent bouche ouverte la scène érotique, le regard vectorisé par le chevauchement du couple, son entre-deux jambes en un point de vue rendu inaccessible au regard du spectateur. À ainsi contrarier la vue, entre suspension du désir et jouir, la mise en attente du regard souligne des champs d'intensité érotique, entre le voilé et le caché, générés par une multiplicité de détails au sein de la représentation. La texture de la gravure avec ces gradations de hachures dans les ombres portées ou la transparence de l'eau, ce jeu des matières rendu dans une grande variété de tailles et de mouchetures, offre des qualités tactiles au regard, qui accentuent l'érotisation des figures. De ces éclats multiples d'un

éros lesbien où chaque forme porte le désir qui la meut, et nous émeut, le regard atteint sans distinction les genres du regardeur*; peut-être parce que le but assigné de la jouissance y est disséminé en une érotique où le regard se perd dans la variété, tout en étant ramené au secret d'une intimité.

- 14 Cet éros lesbien serait-il caractéristique du bain entre femmes, thème qui sera repris par l'orientalisme du XIX^e siècle, avec Ingres ? La multitude des nudités, la diversité des poses au bain inviterait à un certain voyeurisme.

Fig. 11



PALMA IL VECCHIO, *Nymphes au bain*, 1525-28, huile sur bois, 77,5 x 124 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum.

- 15 Les *Nymphes au bain* de Palma il Vecchio⁴² (fig. 11) conjuguent la polysensorialité du paysage avec l'exposition complexe de nudités⁴³ et le motif du couple réversible, sans chevauchement de jambes, fait ici son apparition de manière liminaire. Donnant suite aux Vénus et aux nymphes endormies du début de la Renaissance, Palma il Vecchio traite le rapport du nu au paysage avec une indéniable plasticité, qui n'est pas sans évoquer la rivalité entre peinture et sculpture, par la démultiplication des points de vue et des poses, alors que tout lien narratif semble faire défaut aux figures. Chaque nymphe est prise dans une action ignorant celle des autres, et s'il se trouve des échanges de regard, ceux-ci jouent sur des symétries ou des antagonismes sans indiquer au sein de la *storia* de sens autre que celui d'une exposition visant une délectation autonome. C'est une scène pastorale qui présente un paysage apaisé où des satyres cheminent non loin en conversant, et une chasse au cerf, des bergers, des cavaliers, un château en amont sont autant de détails éloignés faisant lisière à la scène centrale du bain, présentée sur un fond boisé telle une Arcadie où la nudité s'exposerait sans concupiscence. La variété des poses qui animent les nus, la singularité des carnations plus ou moins lumineuses ou ombrées, la plasticité qui en fait des statues vivantes, ouvrent à une délectation propre au *locus amoenus* où l'on peut juger du beau. Revenant du bain ou y allant, se reposant ou s'étirant sur la berge, se séchant, se coiffant, relevant un drapé au-dessus d'un genou, découvrant un ventre, toutes sont

occupées en des gestes disparates mais communs aux plaisirs du bain. Retenons sur la droite, ce couple isolé de nymphes dont les flancs se touchent, qui marquent la frontière du bois. Il se présente dans une symétrie de face et de dos en une même nudité cernée d'un drapé couvrant leur sexe et courant d'une main à l'autre. Ce couple fait pendant à la nymphe sur la gauche qui se dénude, dévoilant son ventre en rougissant tête baissée, sous le regard de cette autre allongée et accoudée qui la contemple, en l'estimant. On pourrait certes reconnaître Diane découvrant la grossesse de Callisto, mais sans ses attributs, le tableau s'éloigne délibérément de toute citation d'Ovide pour se défaire du mythe et introduire l'observateur contemporain au cœur de la scène dépeinte : le visage d'un homme chapeauté, aux yeux écarquillés, est dissimulé dans la frondaison du sous-bois. Par-delà le paysage, un homme avec un chien dans une scène de chasse poursuit un cerf au loin. Une apparition peut en cacher une autre. Comme une image peut en cacher une autre. Le peintre nous indique comment repérer ce voyeur grâce à cette autre figure dans le même plan, seule parmi les nudités à être habillée d'une éclatante robe d'or, la tête cachée par une frondaison, et qui désigne d'une main magistrale la scène entière au point de centre du tableau. Ainsi, le voyeur autorise le spectateur à en faire autant, se délectant de la diversité des postures, regardant avec détail les nudités et plus particulièrement celle qui se dénude au premier plan, passant de l'une à l'autre en un tableau qui s'anime. Caché au cœur du tableau, le voyeur est là même où le miroir chez Jean Mignon jouait ce rôle, comme *deixis* et *scôpsis*, indicateur et regard. Pourtant, le voyeurisme agit différemment. Si le paysage de Palma il Vecchio s'offre comme *parergon*, ornement à la nudité exposée, marquant une laïcisation des *Métamorphoses*⁴⁴ et de la nature dans une esthétique du nu, l'architecture intérieure du bain chez Jean Mignon fait de la capture de l'image dans le miroir la part secrète qui organise la délectation, au sens de *delectare*, qui charme et plaît. L'éros de femmes entre elles se distingue donc de part et d'autre : là où l'exposition de la nudité conduit à la part secrète du plaisir lesbien dans une gestuelle recherchée chez Mignon, la rencontre érotique entre femmes, délibérément ignorée chez Palma il Vecchio, tend un inventaire de nus articulant des postures non dépourvues d'érotisme, que seul le regardeur* peut faire jouer entre elles. Le couple liminaire de nymphes, de dos et de face, dont l'une lance un regard hors-cadre, articule un mouvement qui contrebalance le face-à-face au premier plan de la nymphe qui est en train de se dénuder, avec celle qui la contemple. Parmi ces femmes et ces nymphes qu'on aurait bien du mal à distinguer dans cette esthétique du bain, chez Mignon comme chez Palma il Vecchio, la circulation du désir dans l'image fait jouer très différemment une homoérotique : chevauchement de jambes au cœur de la gravure, couple décentré aux marges du tableau.

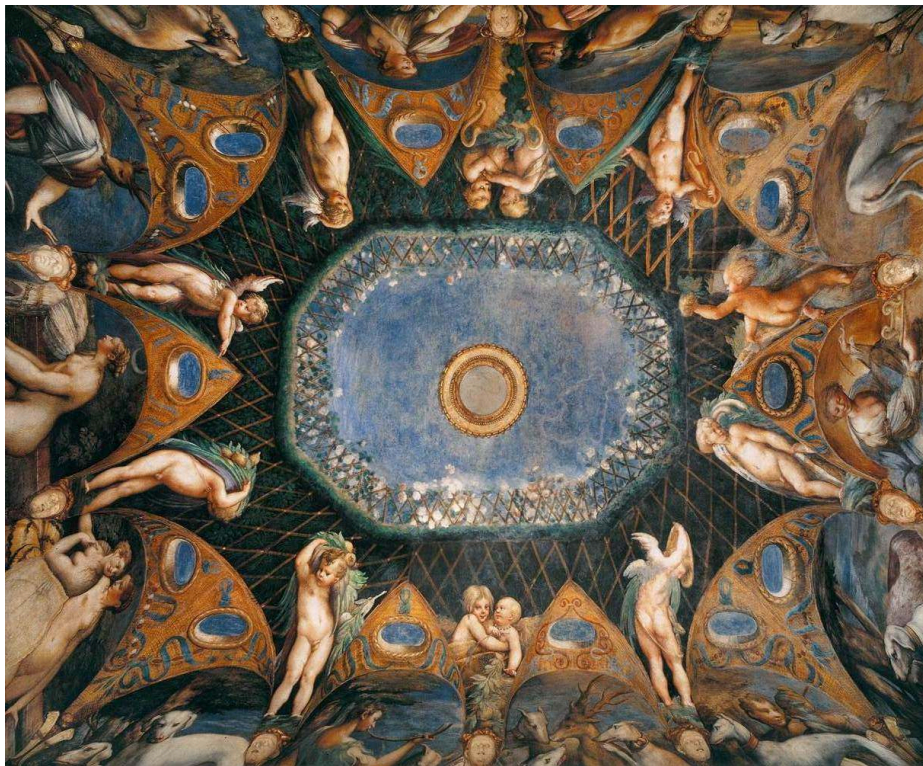
- 16 Or, le couple de nymphes relève d'un dispositif visuel récurrent dans le temps. Cette figure de lisière sert de point d'articulation dans les montages de plus grandes compositions.

Fig. 12



PARMIGIANINO, *Diane et Actéon*, 1523, fresques, mur Est, Fontanellato, Rocca Sanvitale.

Fig. 13



PARMIGIANINO, *Diane et Actéon*, 1523, fresques, plafond, Fontanellato, Rocca Sanvitale.

- 17 Ainsi le couple de nymphes peut-il répondre à un principe rythmique au sein de la *storia* : dans les fresques de Parmigianino à Fontanellato⁴⁵ (fig. 12 et 13), l'enlacement et le regard amoureux de deux nymphes permet de relier les séquences picturales du cycle de Diane et Actéon, alors que le couple épouse le décor architectural de lunettes tendues vers un ciel où rayonne un miroir en guise de *memento mori* (*respice finem*). Cette « figure de bord » souligne soit une frontière, une limite, ou bien un enchainement. En revanche, dès lors que le motif est centré dans la composition, le regard voyeuriste se resserre sur une intimité secrète.

Fig. 14



Paolo VERONESE, *Actéon regardant Diane et ses nymphes*, 1560-69, huile sur toile, 26 x 101 cm, Boston, Museum of Fine Arts.

- 18 On le voit très nettement avec Véronèse dont l'audace le porte à modifier la tradition iconographique d'Actéon qu'il transforme en contemplateur paisible s'adonnant avec délectation au voyeurisme⁴⁶ (fig. 14). Allongé, à l'ombre d'une frondaison, ce dernier regarde accoudé, le groupe des nymphes au milieu du bain qui tentent de cacher leur sexe. Or Véronèse inverse l'ordre du groupe : le couple de nymphes est placé devant Diane, la plus grande qui la protégeait de dos passe derrière elle. Aucun voile séparateur, les drapés sont étalés sur les ruines. Tout est ainsi transparent au regard pour venir chercher le plaisir interdit.

Fig. 15



Paolo VERONESE, *Actéon regardant Diane et ses nymphes*, 1560-69, huile sur toile, 26 x 101 cm, Boston, Museum of Fine Arts, détail.

- 19 Des deux nymphes, l'une a glissé sa main sur le pubis de l'autre qui rougit et couvre de la sienne celle de sa compagne qu'elle enlace, tandis qu'une troisième se joint à elles (fig. 15). Ce jeu de mains ne vise qu'à attirer le regard sur le point caché du sexe. Alors que l'irruption involontaire d'Actéon provoque l'épiphanie de la nudité, le regard capturant ce qui est censé ne pas être vu, la gestuelle des nymphes focalise ici l'attention de manière centrale, au point d'infléchir l'importance donnée au geste de Diane. Actéon n'est nullement menacé, il est même contemplateur d'un plaisir qu'il désire partager.

Allégories licencieuses

- 20 Cependant la licence s'estime par le surgissement, l'accident, l'occasion, dans la transgression. L'irruption involontaire qui punirait Actéon d'avoir vu une chose qu'il ne devait pas voir, peut donc traduire sans pour autant affoler l'œil, la surprise d'un moment érotique qui fait de la transgression la révélation d'une érotique lesbienne.

Fig. 16



Jacob HOEFNAGEL, *Diane et Actéon*, 1597, détail, aquarelle avec rehauts d'or sur vélin collé sur panneau de bois, 22 x 33,9 cm, Paris, Musée du Louvre, département des arts graphiques, détail.

- 21 Une aquarelle du jeune Jacob Hoefnagel⁴⁷, marquée par l'esthétique de la cour de Rodolphe II à Prague, montre une *erotica* pleine de vivacité (fig. 16). Actéon surgit à gauche et se transforme déjà. La figure de la grande nymphe qui dénude son dos et ramène le drapé sur elle, est symétrique à cette autre sur la rive opposée, toute occupée à sa toilette, découvrant une aisselle, en train de peigner ses cheveux. De part et d'autre cette ligne de partage, deux couples de tribades s'ébattent, qui viennent faire oublier Diane, décentrée sur la droite. Dans le couple au bord de l'eau, le chevauchement de jambes laisse voir la fente du sexe de l'une, alors qu'elle tend un miroir à sa compagne dont elle admire le profil. Le couple sous la tente montre, lui, la réciprocité d'un contentement partagé dans un échange de regard. Ce qui porte à observer l'image de plus près est bien ce miroir convexe au cadre rectangulaire noir, qui ménage comme une ouverture pour en apprécier les détails. Ce miroir que l'une tend à sa compagne qu'elle chevauche, introduit un tiers regard. Dans un dispositif similaire, bien que moins subtil, à celui de la gravure de Jean Mignon, l'image dans le miroir dont jouit une des deux nymphes, tandis que celle qui s'y reflète alerte d'une main de la venue d'Actéon, incite à regarder de plus près la cause de ses joues empourprées, car son geste est celui d'une « fricatrice », frottant son sexe sur la cuisse de sa compagne. Ces postures partagées au bord de l'eau relèvent autant d'une scène de bordel, à proprement parler. Le motif sexuel du chevauchement de jambes qui découvre les *pudenda* s'adresse à un tiers voyeur dont le regard ainsi sollicité peut enfreindre l'interdit d'Actéon. Tout se passe comme si le premier plan occupé par l'échange oculaire entre Actéon et Diane laissait se déployer en arrière-plan, un tribadisme affiché.

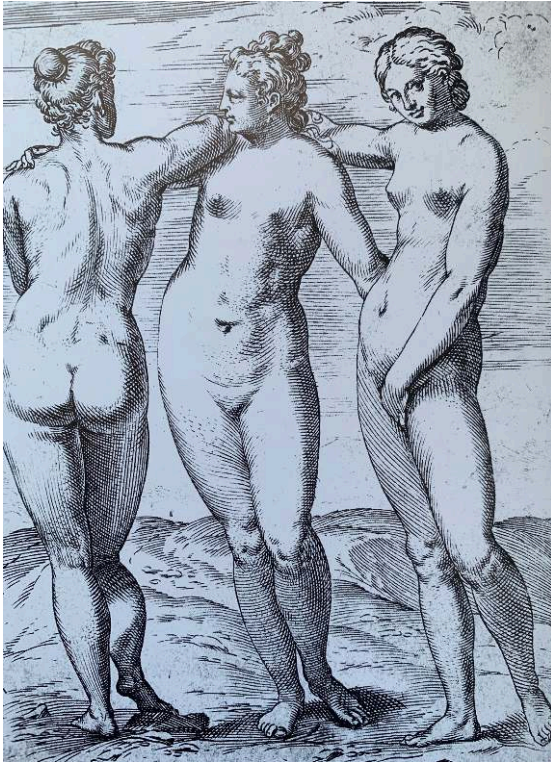
Fig. 17



Jacob HOEFNAGEL, *Diane et Actéon*, 1597, détail, aquarelle avec rehauts d'or sur vélin collé sur panneau de bois, 22 x 33,9 cm, Paris, Musée du Louvre, département des arts graphiques.

- 22 De plus, la curiosité portée à une sexualité entre femmes s'accorde ici aux variétés produites par la nature, propres aux cabinets de curiosités, car les Hoefnagel⁴⁸ ont inséré l'image dans un cadre élargi de tulipes et de motifs floraux dont un couple de papillons et d'escargots vient fermer la scène mythologique aux quatre angles (fig. 17). Masquer des connotations sexuelles sous des thèmes mythologiques eux-mêmes redoublés d'ornementations qui sont de véritables inventaires de la nature, tel est le jeu apprécié, tels sont les effets recherchés⁴⁹. Le tribadisme se présente telle une des curiosités de la nature, le montrer en l'ornementant de jeux d'analogie formelle est une manière de le couvrir comme de le dévoiler.
- 23 Parmi ceux qui croisent l'allégorie et l'image licencieuse en cette fin du XVI^e siècle, Agostino Carracci donne une tout autre ampleur aux scènes érotiques mêlant des couples de nymphes. Réputé pour le scandale qu'ont suscité ses *Lascives*⁵⁰, rivalisant d'audace avec les *Modi* de Marcantonio Raimondi, il s'attache à détourner les figures allégoriques vers un caractère érotique, faisant l'éloge des plaisirs dans une critique hédoniste et ironique.

Fig. 18



Agostino CARRACCI, *Les Trois Grâces*, c. 1590, gravure, 15,4 x 11 cm, Adam von Bartsch, *Le Peintre graveur*, Vienna, 1803, cat. XVIII.103.116, p. 108.

- 24 Ainsi de la complicité des *Trois Grâces*⁵¹ (fig. 18) où l'une vient chercher d'un regard aguicheur la complaisance du regardeur* tout en s'attouchant, et offrir dans un jeu réversible ses compagnes, de face et de dos, qui suivent le jeu de mains dans un échange de regards entendus⁵². Chez Agostino Carracci l'allégorie est détournée au profit d'une autonomie érotique des figures. Des figures aux gestes lascifs, et des gestes suggestifs aux figures, le désir circule au sein de l'image, porté ici par celle qui s'adresse tel l'*admonitor* d'Alberti au regardeur* en l'introduisant au sein de l'action.

Fig. 19



Agostino CARRACCI, *Omnia vincit Amor*, 1599, gravure, 12,7 × 18,8 cm, [*Pan dompté par l'Amour*], Adam von Bartsch, *Le Peintre graveur*, Vienna, 1803, cat. XVIII.103.116, p. 103.

- 25 Dans « l'Amour triomphe de tout », *Omnia vincit Amor*⁵³ (fig. 19), un couple de nymphes introduit à la *storia*, vers lequel le regard fait retour, au point de devenir l'objet même de la représentation. Tout se passe comme si la fonction de « passeur de regard » de l'*admonitor*, marquait un détournement de la pulsion scopique, l'*admonitor* en ce couple de nymphes devenant l'objet vers lequel le regard fait retour. Car ce n'est pas la rivalité de Cupidon avec Pan qui est ici originale — elle apparaît dans les emblèmes du XVI^e siècle et illustre la x^e églogue des *Bucoliques* de Virgile, mais bien la présence de deux nymphes enlacées dans une intimité entretenue, entrecroisant leurs jambes, au pied de deux arbres également enlacés. *Omnia vincit Amor*, « l'Amour triomphe de tout »⁵⁴ : Cupidon (l'amour) l'emporte, représenté ici plus grand que Pan (le tout, en grec, *pan*), vieux bouc qui a perdu dans la lutte sa canne et pose un genou à terre après avoir laissé tomber sa flûte. La canne, en signe phallique, partage l'espace, et marque un talus de son oblique, orientant son bout recourbé vers des nymphes inaccessibles. Ce n'est pas ici la traditionnelle nymphe endormie, offerte à la vue, surprise par un satyre avide, ce sont deux nymphes éveillées qui désignent le voyeur. Cupidon maîtrise Pan, mis à genoux, qui est prié ni de regarder ni de s'approcher des deux qui sont unies⁵⁵. La nymphe n'est plus mise à disposition du voyeurisme du satyre, et comme par ironie, c'est elle qui scrute désormais le regardeur* et décide du sens à donner à sa posture. Cupidon domine Pan, simple déclaration en faveur d'un autre amour. La gravure apparaît ainsi comme la variante érotique et amoureuse d'un thème élargi, Cupidon l'emporte, et la reconnaissance est portée à tous les amours. D'ailleurs, le détail d'une branche coupée et d'un trou laissé par une autre sur les deux arbres auxquels sont adossées les nymphes, déplace la métaphore phallique de la canne recourbée de Pan, vers d'autres signes, pour d'autres amours. C'est bien la nouveauté qu'apporte Agostino alors qu'il travaille avec son frère Annibale à la décoration de la galerie Farnèse (où le couple de nymphes ne figure pas aux côtés de Cupidon et Pan⁵⁶, mais où le

chevauchement de jambes occupe le couple d'Hercule et Iole travestis). Le motif du chevauchement de jambes⁵⁷, les attributs⁵⁸ caractérisés par une approche iconographique traditionnelle, ne sauraient faire oublier les qualités d'invention d'Agostino. Retenant d'une main le drapé pour se couvrir, la première nymphe qui nous regarde est aussi celle qui indique où regarder, vers Pan et Cupidon qu'elle pointe d'un index impérieux dans l'ombre. Regard et index vectorisent la manière de faire circuler le désir dans l'image. Ainsi, certains détails sont-ils mis en mouvement. Les cheveux de la deuxième nymphe soulevés par un souffle inconnu, du moins sans cause visible dans le paysage, filent sous l'effet d'un mouvement vif de la tête que traduit un élan passionné. Faire varier les mouvements du corps selon les mouvements de l'âme, ainsi que le recommandait Alberti en peinture⁵⁹, tel est le thème exploré puisqu'Éros est ici Amour. Par ailleurs, les intensités de mouvement sont accentuées par un jeu d'opposés : bras relâché, main ouverte, retenant le drapé dans le dos⁶⁰ entourant les deux amantes et index tendu, ou, repli du torse et retournement du regard, dans une gestuelle à double sens qui donne toute l'impulsion au désir. De face, de profil, enlacées, unies par leurs jambes, tournant en sens inverse leurs visages : ce qui fait corps du désir lesbien est une manière de se mouvoir et de nous émouvoir. Or faut-il le rappeler, l'allégorie porte en elle cet *allos*, cet autre qui incarne des idées dans des corps dont le genre est opposé à celui qui les pense. L'idée qui trouve corps dans cette altérité rendue visible, et dont le sens voilé attend son dévoilement porté par le désir, travaille l'image au point de prendre ici la forme d'une « allégorie concrète ». *Éros-allos-logos* et retour. Comme si, dans le devenir corps des idées, le figural s'anéantissait dans une certaine visibilité. Agostino Carracci représente ce qui altère l'érotique et enflamme l'amour de ces désirs en marge où l'amour lesbien triomphe en ses secrets.

Figures de marges ?

- 26 La gestuelle lesbienne repérée dans la séquence de Diane et Actéon se retrouve, voire se prolonge, dans l'histoire de Diane et Callisto. De l'effusion intime dans la rencontre à la répudiation de Callisto par Diane, la polysémie de la gestuelle est étroitement liée à une lecture moralisée.

Fig. 20 :



Metamorphoseos vulgare, Venice, Z. Rosso, 1501, bois gravé, Paris, BNF.

- 27 Les premières gravures des *Métamorphoses* fin du ^{xv}^e et début du ^{xvi}^e siècle, décomposent en plusieurs unités de lieu les séquences narratives dans un même espace de représentation, selon une lecture progressive de gauche à droite dans une étroite relation entre image et texte⁶¹ (fig. 20). Le baiser entre Jupiter-Diane et Callisto ne laisse alors rien voir des différences de genre, ni même d'une transmutation de genre, la figure du baiser hérite du modèle médiéval, unissant les visages en leurs profils, constituant un corps unique. Le texte suit l'explication d'après les quatre sens de lecture (historique, naturel, moral et littéral), et cette approche tend à figer les postures figurées. Dans la *Bible des Poètes* d'Antoine Vérard publiée à Paris en 1493, Callisto personnalise l'adultère, la lubricité, la ribaude, bref, la luxure qui fait régresser à l'état de bête. Alors que dans un sens moral, Callisto représente l'âme humaine qui s'unit à Jupiter-Jésus-Christ. Le baiser prend alors une valeur mystique, tandis que la transformation de Jupiter en Diane signifie l'Incarnation du Christ. Or, avec le primat de l'image sur le texte, la délectation dans la réception l'emporte avec la mise en mouvement des figures et la maîtrise de la perspective dans la *storia* : si les représentations picturales suivent l'ordre visuel de ces séquences, très vite elles deviennent autonomes⁶². Ainsi à la Renaissance, l'épisode de séduction de Callisto par Diane est-il mis en résonance avec celui de Diane et Actéon, et vient éclairer le couple de nymphes comme « figure de bord ».

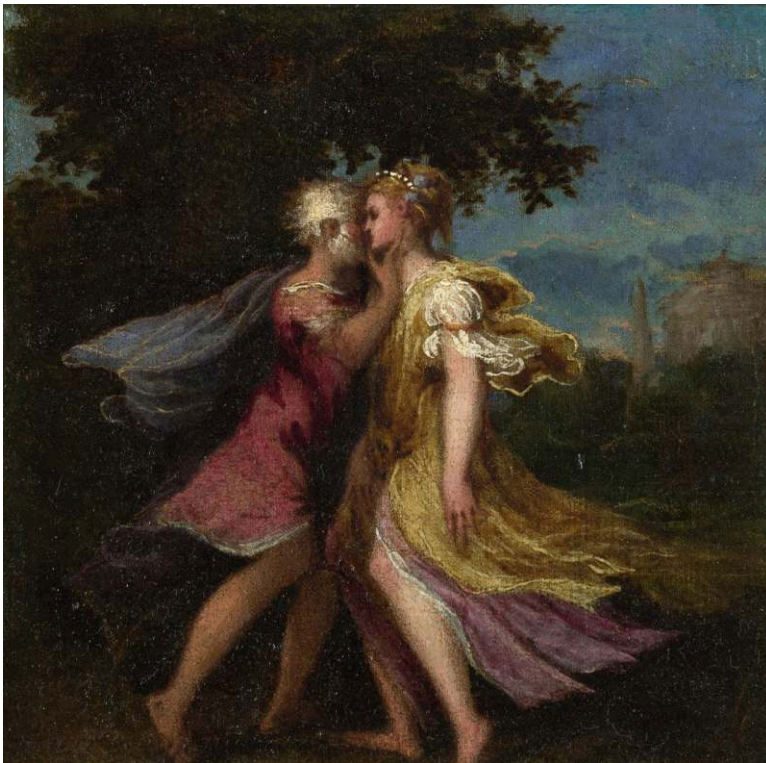
Fig. 21



Paris BORDONE, *Diane et Callisto*, c. 1542, huile sur bois, 28,5 x 110 cm, Monte-Carlo, galerie Maison d'Art.

- 28 Deux œuvres anticipent la version qu'en donne Titien. Paris Bordone⁶³ (fig. 21) alterne en un long format horizontal, profondeurs et premiers plans autour de la ligne d'un fleuve, animant des nus qui ne sont pas sans rappeler ceux de Palma il Vecchio (fig.11), avec des drapés mus par le souffle d'une brise imaginaire propre au désir. Il relègue la transgression du baiser pour valoriser la découverte de Callisto par Diane, qui la désigne d'une main au premier plan. Andrea Schiavone, lui, dissociant les séquences en trois tableaux⁶⁴, magnifie le geste impérieux de Diane en un bannissement qui répudie Callisto, et réserve les deux autres tableaux au commencement et à la fin de l'histoire (le baiser à l'origine de la conception d'Arcas, et Arcas tirant à l'arc sur sa mère transformée en ourse).

Fig. 22



Andrea SCHIAVONE, *Jupiter séduisant Callisto*, c. 1549-50, huile sur toile, 18,7 x 18,7 cm, Londres, The National Gallery.

- 29 C'est une rare représentation de la mutation de Diane en Jupiter à travers le baiser — Jupiter retrouvant sa première forme, dont le genre apparaît sans ambiguïté sous le

travestissement (fig. 22). Qu'est-ce qui est révélé ? En fait un baiser non lesbien, puisque sous le travestissement les formes se laissent découvrir inchangées quant au genre qu'elles portent — à savoir un corps cis-genre qu'une expérience transgenre réversible pour un dieu qui connaît tous les êtres de la création, a finalement laissé inchangé en Jupiter. Chez Bordone et Schiavone, l'éloge de la virginité se manifeste sans aucune ambivalence. Nul trouble dans le genre qui puisse révéler une intimité lesbienne dans un univers de nymphes.

Fig. 23



TITIEN, *Diane et Actéon*, 1556-59, huile sur toile, 184,5 x 202,2 cm / TITIEN, *Diane découvrant la grossesse de Callisto*, 1556-59, huile sur toile, 187 x 204,5 cm, Edinburgh, National Gallery of Scotland.

- 30 Or, près d'une décennie plus tard, Titien⁶⁵ donne par un montage audacieux une extension à cette rhétorique visuelle (fig. 23), en deux tableaux dédiés à Diane, formant un pendant, consacrés à Actéon et à Callisto, que Rona Goffen qualifie de « diptyque de Diane » dans un « contexte implicite d'amour lesbien »⁶⁶. La dimension scopique (voir pour montrer) dans l'histoire de Diane et Actéon se double d'une dimension déictique (montrer pour faire voir) dans l'histoire de Diane et Callisto, au service non seulement d'une morale mais d'une invention. Les œuvres réalisées entre 1556 et 1559 pour Philippe II, sont qualifiées par Titien de *poesie*, confirmant par-là l'adage *ut pictura poesis* et la liberté prise à l'égard de la tradition iconographique. La principale nouveauté est d'avoir déplacé le châtiment d'Actéon par Diane sur celui de Callisto. Comme si la transgression et la nudité coupable relevaient moins de la découverte d'Actéon que de celle de Callisto, immédiatement condamnable. Car Titien innove non seulement dans chacun des tableaux, mais construit par leur montage un discours moral qui complète celui des œuvres prises séparément. La place du couple de nymphes comme « figure de bord » s'en trouve par là-même tout autrement éclairée. Précisons, les deux tableaux se font pendant mais sans suivre l'ordre des récits ovidiens que Titien inverse, or en plaçant dans le premier tableau, Actéon et Callisto dans le deuxième, les deux figures d'Actéon et Diane étant plus majestueuses que les autres, il crée non seulement un effet de symétrie mais une continuité au sein de l'action dépeinte, dans laquelle le geste accusateur de Diane finit bien par se reporter sur Actéon, par-delà Callisto. Tout se passe donc comme si la transgression d'Actéon était associée au viol de Callisto dont on perçoit les effets, alors même qu'Ovide ne met pas en relation le chasseur avec la nymphe. Dans le contexte tridentin⁶⁷, l'invention picturale du Titien invite à lire sous la morale, la volupté sublimée de l'univers des nymphes et la chasteté

rendue exemplaire, faisant l'éloge de la virginité. Que reste-t-il du motif du couple des nymphes que nous avons précédemment repéré dans l'histoire de Diane et Actéon, alors que le baiser de Diane et Callisto a ici disparu de la scène dépeinte ? Rona Goffen note pourtant, cependant sans le développer, un « contexte implicite d'amour lesbien » :

The Diana paintings represent scenes of unwelcome discovery and betrayal in the context of implicit lesbian love⁶⁸.

- 31 Pour comprendre sa remarque, il faut analyser l'un et l'autre des tableaux, et ce qui les relie. Dans celui d'Actéon, le chasseur est pour la première fois représenté avant sa transformation (une simple tête de cerf l'évoque, accrochée à un pilier en guise de trophée), il est encore homme parmi les nymphes. Et si Diane tente de se voiler, le regard mêlé de pudeur et de fureur, elle n'use pas d'un geste d'aspersion. Dans un savant clair-obscur, les nus s'offrent au regard dans des variations de profondeur. Il est révélateur que deux nymphes n'ont pas remarqué le chasseur (l'une se déshabille, l'autre est occupée à essuyer le pied de Diane), en revanche, certaines osent clairement le regarder (l'une derrière le pilastre, effrontée, l'autre accroupie, avec une curiosité passive sinon complaisante). Deux autres, cependant, alertent Diane tout en ne parvenant pas à la cacher, soulignant l'irruption d'Actéon. À découvert sur la gauche, une nymphe relève d'une main le grand drapé rouge laissant voir la totalité de la scène, et pour la première fois, une nymphe noire sur la droite redouble le geste de Diane qui étire le voile au-dessus d'elle. Dans un contraste visant à faire ressortir la blancheur épiphannique de Diane⁶⁹, la nymphe noire porte une robe rayée. Liminaires dans le tableau, ces rayures horizontales renvoient à la servilité comme à l'infâmant, à la marginalité, mais aussi à la prostitution comme à la bâtardise⁷⁰. Pourquoi sont-elles visuellement si présentes ? Certes elles montrent la négritude, font ressortir sa couleur de peau. Mais la réponse se trouve aussi dans une lecture globale des deux tableaux, car la figure noire aux rayures fait pendant au couple liminaire des nymphes de l'autre tableau. Tout se joue autour de la nudité surprise et condamnable. Convenons que le regard du chasseur n'est pas mis en échec, Actéon reste maître de son histoire, son chien le reconnaît encore, et seul le petit animal de Diane grogne. C'est l'effet de surprise que Titien a voulu saisir, juste avant la vengeance de Diane et la métamorphose d'Actéon. Il y a dans la surprise un élément de stupeur qui viendrait de ce que l'on reconnaît quelque chose en un moment, ou un lieu, où il n'était pas attendu, et par là, la surprise serait aussi reprise et reconduction d'un instant visuel déjà donné : comment peindre autrement l'épiphanie de la nudité ? Pour rendre plus intense l'apparition nue, le paysage joue sur un dispositif original. L'autre forestier est une transformation du jardin clos de la virginité, le monde sauvage de la forêt et l'architecture ruinée ne font qu'un. Le décor (pilier à bossage, voûte gothique et branchages) fonde ici la nature en imitation de l'art autant que l'art de l'architecture en imitation avec la nature ; cette ruine avec son bassin incliné donne l'impression selon Panofsky que « la nature vient réclamer ses droits »⁷¹.

- 32 Mais de quelle nature s'agit-il ? Les nudités s'exposent elles-mêmes découvertes dans une attente non convenue. Surpris, Actéon est sans défense, son arc tombé à terre, il suspend son geste, bras ouverts : une sollicitation pour le regard à aller et venir dans la profondeur du champ pictural, en un battement qui maintient l'invitation et l'obstacle dans cette dialectique à l'arrêt. Or ce mouvement trouve une résolution dans le miroir, autre invention du Titien, dont la fonction est de déplacer le re-jet de Diane en un pur

écoulement, dans ce ruisseau que le peintre prolonge dans le tableau de Callisto. Titien a substitué au traditionnel geste défensif de Diane (l'aspersion) un miroir que tient ici incliné la nymphe qui relève le drapé rouge dévoilant la scène. Ce miroir reflète le jaillissement du bassin dans le ruisseau, il évoque aussi un possible rencontre sexuelle et rompt avec l'interdit de voir. Placé à côté du vase transparent symbolisant l'état de virginité⁷², ce miroir emblème de vérité et de connaissance, détourne le geste apotropaïque de Diane vers une dimension réflexive, et permet au peintre de relier les tableaux en un seul ensemble dans un autre jeu de miroir. Car le *topos* de la scène s'organise autour du *limen* du cours d'eau, seuil au bord duquel Actéon est arrêté, alors que Diane repose de l'autre côté. Celui-ci partage et relie les éléments en un jeu miroitant de reflets au premier plan où les objets s'inversent (vase, reliefs du bassin, drapé blanc, pied de Diane, étoffe rayée) en une picturalité d'une fascinante fluidité. Le vase transparent, le drapé blanc, signes de l'*hymen*, de pureté et de virginité, qui se réfléchissent dans l'eau, redoublent l'illusoire atteinte du désir que signale l'arc renversé. Image du désir et fluidité des images, cet écoulement, véritable invention poétique, qui assemble les tableaux (bassin vs fontaine), crée aussi une mise en abîme du tableau dans le tableau : tremblé des formes dans la fluidité matérielle de la peinture, inversion des objets peints en une bordure où se joue l'écoulement de l'histoire. Ce *limen* signe précisément le trouble amoureux, le pouvoir du regard et la pulsion du voir. Titien dégage ainsi un sens commun aux deux récits, confrontant Actéon frappé de stupeur devant le dévoilement des nudités, à l'éloquence de la gestuelle de Diane condamnant la découverte de la nudité du corps enceint de Callisto. En peignant moins l'après-coup de la transgression (la métamorphose) que l'effet de la surprise (l'apparition de la nudité), il inscrit une continuité temporelle entre les récits qui lui permet de déplacer le regard vers le deuxième tableau dans un effet de succession, en les reliant à une logique propre, structuration dans laquelle se révèle l'implicite amour lesbien dont parle Rona Goffen. Un entre-soi porté par l'éloge de la chasteté dans un contexte hétéro-normé.

- 33 Que voit-on dans le tableau de Diane et Callisto ? D'un côté, les nymphes entourent Diane dans une réelle complicité (solicitation et échange de regards entendus), de l'autre, celles qui maintiennent les bras de Callisto, écartent ses jambes et découvrent son ventre (seul son visage implorant reste dans l'ombre). L'effet d'accumulation de poses emphatiques crée l'intensité plastique de la scène. *Deixis*, le geste indicateur de Diane prend toute sa dimension d'éloquence verbale et de discours ostensible comme châtement exemplaire. Le dévoilement de la nudité de Callisto enceinte fait signe, emporte la condamnation et l'exclusion de la nymphe. En un geste qui répudie, cet index dominateur confère à la figure de Diane une irrécusable force d'énonciation que Rona Goffen qualifie de "*climactic gesture*". Entre les gestes et la gestuelle, il y aurait par-delà l'expression, une mise en mouvement qui ne concerne pas seulement le mouvement du corps (*movimento*), mais aussi celui de l'âme (*moto*) : si les gestes portent la *storia* (le *gerere* du *gestum*), la gestuelle en anime (au sens de mettre en mouvement) le sens, en sorte que ce qui fait signe fait sens. L'index de Callisto et le regard partagé du couple de nymphes en sont les vecteurs. Dans le contexte de la Contre-Réforme, ce geste oratoire condamne le péché de la chair pour valoriser la chasteté. Diane trône au milieu de ses nymphes, l'une à ses pieds qui cherche son regard, l'autre offrant un dos nu au regardeur*, qui contemple la scène de mise à nu de Callisto. Rappelons qu'être mise à nu est une marque d'humiliation plus forte qu'être nue. Dans les châtements publics de l'époque, la femme adultère était bien dénudée (*nudata*) et non pas nue

(*nuda*), tandis que le mari était dit *cornuto*⁷³. Car c'est bien l'effet d'exposition du corps dénudé qui structure dans le dispositif pictural le jugement. Du nu ostentatoire (Diane et la grande nymphe de dos au premier plan) à la nudité exposée aux stigmates du péché (Callisto), la place des nymphes qui sont vêtues apparaît sans connotation érotique. Ces nymphes arrivent de la chasse, arborant arc et flèches, accompagnées de leur chien, qui regarde fixement du côté du regardeur*. L'animalité fait lien entre les deux tableaux. Si le chien d'Actéon aboie après Diane et le carlin de Diane après lui, comme le lévrier noir après eux, l'épagneul des nymphes observe le regardeur*. Il attire l'attention sur ce groupe de nymphes aux couleurs complémentaires, qui s'accordent autour de Diane. L'une scrute ce que pointe la déesse, les deux autres formant un couple partagent la complicité d'un regard en aparté, semblant soutenir en une approbation commune la désapprobation générale. Dans cet échange réservé, on ne voit que le regard de celle qui se tourne vers sa compagne, dont on ne perçoit que la nuque. Dans la pénombre, elle maintient d'une main haut placée une grande flèche à la manière d'une lance, tandis que sa compagne laissant voir son épaule à découvert, plus visible au-devant d'elle, tient encore son arc en action. Ce que cache ces deux têtes tournées l'une vers l'autre, ce sont des paupières abaissées, des joues empourprées, un échange tactile du regard en guise de baiser partagé. Quelle est la fonction de cet échange de regards au sein des deux tableaux ? Si le lien qui unit Diane à ses nymphes est explicite, l'implicite en ce qu'il exclut tout rapport à l'autre sexe est porté par ce couple liminaire. Car tout se passe comme si Actéon prenait le relais de Jupiter dans l'histoire de Callisto, tandis que l'amour lesbien se déclare en ses marges : "*scenes of unwelcome discovery and betrayal in the context of implicit lesbian love*"⁷⁴. Dans le montage en diptyque le geste de Diane fait retour sur Actéon : la lecture morale dans le contexte tridentin condamne ici la perte de la virginité. Titien joue avec les deux tableaux en dédoublant les bords, créant des jeux de correspondances entre les figures liminaires, et faisant apparaître un continuum narratif à plusieurs lectures. Cela revient à placer les « figures de bord » au centre du dispositif⁷⁵ : Diane nue - nymphe noire / Callisto dénudée - nymphe blanche (d1 g2), montrant un avant et un après dans l'effraction. Et cela revient à comparer les bords entre eux : la correspondance des bords de droite (d1 d2) met en parallèle le duo Diane - nymphe noire avec le couple des nymphes chasseresses, désignant les marges d'un éros lesbien associé à la marginalité de la nymphe noire à la robe rayée. Ou encore cela porte à croiser les bords les plus extrêmes entre eux (g1 d2) en rabattant la figure des chasseuses sur celle d'Actéon, révélant de part et d'autre un saisissement des regards où se joue l'amour. Ainsi la fonction de la marge qui instaure un espace dans le champ pictural pour désigner une présence signifiante, se trouve au cœur du dispositif, révélant de manière implicite un univers réservé lesbien. L'intimité des deux nymphes est une réponse visuelle à l'interdit qui frappe le regard d'Actéon. Titien fait donc du mythe ovidien l'enjeu non seulement d'une émancipation picturale par l'invention d'un montage, mais de la révélation à travers la morale hétéro-normée de la virginité, d'un « implicite contexte d'amour lesbien », par ce jeu de « figures de bord » qui ne sont pas en marge puisqu'elles travaillent le cœur du dispositif visuel.

34 Pour autant, à partir de l'innovation du Titien, ce sont les Carrache à la fin du siècle, dans cet érotisme transgressif qui les caractérise qui vont opérer un changement en insérant le motif du couple aux jambes enlacées dans l'histoire de Diane et Callisto.

Fig. 24



Annibale CARRACCI, *Paysage avec Diane et Callisto*, 1598, huile sur toile, 87 x 103,5 cm, coll. duc de Sutherland, Mertoun, St. Boswells.

- 35 Le tableau d'Annibale Carracci dont le titre atténue le sujet, *Paysage avec Diane et Callisto*, fait clairement état d'un éros lesbien dans la découverte de la grossesse de Callisto par Diane (fig. 24) ⁷⁶. Le peintre introduit la figure lascive du couple aux jambes enlacées que son frère Agostino avait célébré dans sa gravure (fig. 19) pour dérouler la fable telle une frise sur fond de paysage, en plaçant l'attitude sexuelle des nymphes comme à l'origine de la grossesse. Tout se passe comme si l'effraction à l'origine, de Jupiter en Diane embrassant Callisto, était remplacée par cet enlacement lesbien. Inversant la figure gravée d'Agostino, choisissant la nymphe du couple comme *admonitor* pour introduire le regardeur* au sein des échanges de regards qui se succèdent entre nymphes, il donne à voir un moment jubilatoire du repos des nymphes après la chasse. L'une souriant, prend plaisir à défaire la sandale de la déesse ; si la nymphe qui dénude son dos s'expose, une autre qui surgit de la berge, s'étonne de la découverte de la grossesse en une pose digne de celle d'Actéon. Les deux nymphes qui s'entretiennent, jambes entrecroisées, ont pour pendant les deux chiens enlacés de Diane, dont l'un fixe le regardeur*. La frise qui se déroule ainsi au premier plan déjoue les codes visuels jusqu'alors pratiqués, tandis que le paysage à son tour s'érotise : anthropomorphisée, la montagne présente sur son flanc une cavité en forme de sexe féminin, d'où une cascade s'épanche jusque dans le lac des nymphes.

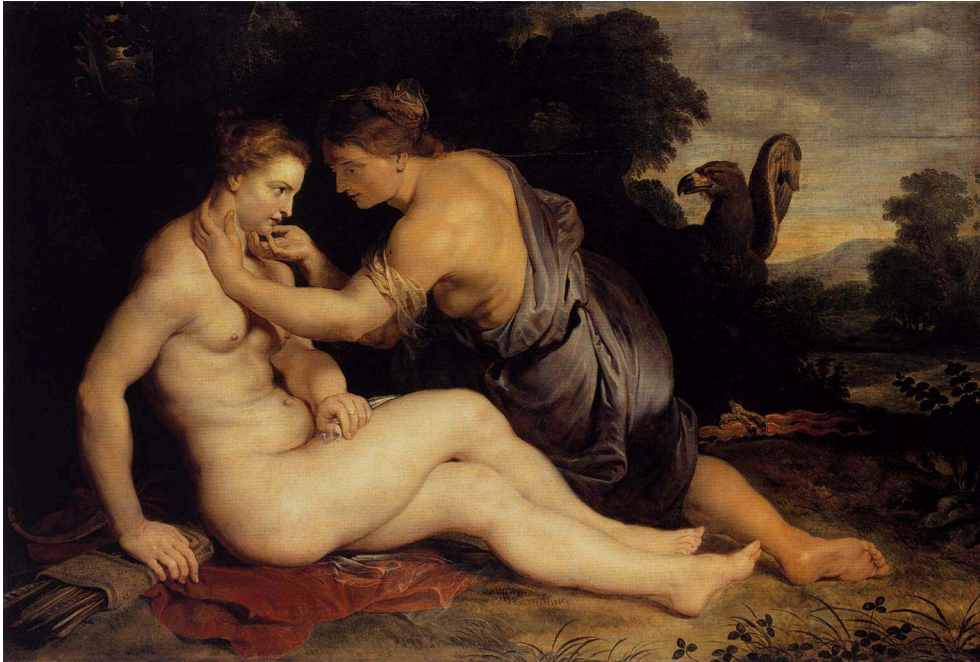
Fig. 25



Pietro Paolo BONZI, *Diane découvrant la grossesse de Callisto*, déb. xvii^e, huile sur toile, 495 x 668 cm, Dijon, Musée Magnin.

- 36 Pietro Paolo Bonzi qui fait partie du cercle d'Annibale Carracci, poursuit de manière insistante cet érotisme lesbien⁷⁷ (fig. 25), démultipliant les poses, de face et de dos, resserrant le couple sur lui-même dans un enlacement complice et maniéré, travaillant les carnations en des couleurs contrastées, reléguant le rapt de Callisto par Diane (Jupiter) au loin dans le paysage.
- 37 Ainsi le baiser de Diane (Jupiter) et Callisto tend à disparaître des scènes qui se recentrent, dans le contexte de la Contre-Réforme, sur l'histoire de la découverte de Callisto enceinte et sa répudiation par Diane.

Fig. 26



Pierre Paul RUBENS, *Diane et Callisto*, 1613, huile sur bois, 202 x 305 cm, Kassel, Staatliche Kunstsammkungen.

- 38 Le succès du montage par Titien n'est pas étranger à cette tendance les deux siècles suivants. Si le baiser se trouve néanmoins figuré isolé, ainsi chez Rubens⁷⁸, il livre moins une érotique lesbienne, qu'un viol engagé ici sans ambiguïté (fig. 26). La virilité toute puissante de Jupiter pourtant transformé, alors que l'aigle à ses pieds le signale, affirme son désir de posséder la nymphe Callisto qui lui résiste d'une main et d'un regard, jambes croisées, repliées sur elle-même : rien ne porte donc à croire qu'il s'agit de la déesse face à la nymphe, et il n'est pas jusqu'à la couleur de carnation, répondant à un dualisme genré, jusqu'à ce dessous de pied de Jupiter-Diane, qui n'engage à retourner les formes pour les découvrir travesties de chair. Au fond, la métamorphose laisse paraître en ses dessous ce biais par où une forme engage déjà une autre. Moins qu'un éros lesbien, il y aurait là dans l'étrangeté d'un désir transgressant les frontières genrées, une dimension queer, où l'altérité touche à l'hybride dans l'altération du corps imposée par la métamorphose. Il faudra attendre le XVIII^e siècle du libertinage et des Lumières, pour que le thème de Diane et Callisto alors en vogue, représente des couples qui fassent oublier les nymphes et les dieux.

Fig. 27



Jean-Honoré FRAGONARD, *Jupiter sous les traits de Diane séduisant Callisto*, 1755, huile sur toile, 79 x 173 cm, musée des Beaux-Arts, Angers.

Fig. 28



François BOUCHER, *La Nympe Callisto, séduite par Jupiter sous les traits de Diane*, 1759, huile sur toile, 57 x 69 cm, Kansas City, Nelson Atkins Museum of Arts.

- 39 Comme si, délaissant l'interdit d'Actéon, et la condamnation de Callisto, le siècle se donnait la liberté de représenter des scènes lesbiennes en toute délectation et complaisance (fig. 27 et 28). Fragonard⁷⁹ et Boucher⁸⁰ n'ont besoin de représenter de voyeur, car il se trouve au cœur du tableau, sans médiation, au bout du pinceau, dans la picturalité de la fluctuation du désir privilégiant l'instant de séduction.
- 40 Chercher la visibilité d'un geste lesbien dans le champ pictural revient ainsi à questionner non seulement la visibilité du désir en peinture, mais aussi les ruses

visuelles visant à représenter des amours marginales qui, entre les ^{xvi}^e et ^{xviii}^e siècles, ne portent nom ni d'homosexualité ni de lesbianisme, et restent soumises à un imaginaire patriarcal qui vise à contenter un spectateur voyeuriste. Dans la représentation des épisodes de Diane et ses nymphes tirées des *Métamorphoses* d'Ovide, notre regard s'est moins porté sur la transformation provoquée par le changement de Jupiter en Diane, que sur la gestuelle attribuée aux nymphes de Diane, pour déceler en dehors de ces jeux de genres une érotique lesbienne, dans une histoire rapprochée des œuvres. Dans une réception critique portée par un désir et un regard alternatifs, en assumant la place anachronique du regardeur* contemporain en ce qui nous émeut au regard de notre identité lesbienne, nous décelons d'autres manières de voir, faisant circuler d'autres désirs, alors que les productions artistiques des épisodes ovidiens de cette époque sont le fait d'artistes hommes, affichant un voyeurisme hétérocentré. Faire de l'histoire de l'art avec un regard de lesbienne, ce n'est pas nécessairement inventer un nouveau genre, c'est avant tout faire circuler autrement le désir dans les images, affirmant l'autonomie du plaisir à critiquer la représentation des marginalités. Figures de marges, figures de bords : il faut parfois regarder les tableaux dits « anonymes », ou « d'après » tel artiste ; ils reconduisent, croit-on sans grand talent, des motifs picturaux cependant en vogue ou qui l'ont été.

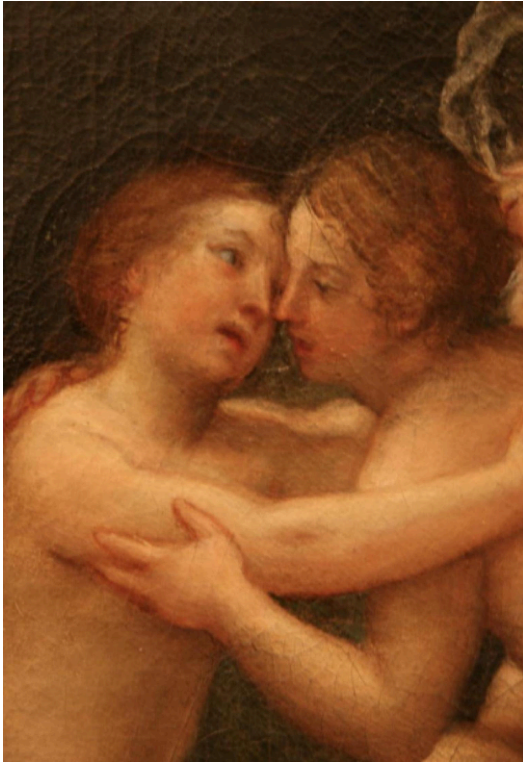
Fig. 29



D'après Francesco ALBANI, *Les Nymphes de Diane au bain*, c.1687, huile sur toile, 98 x 132 cm, Musée des Beaux-Arts de Nîmes.

- 41 Ainsi ce tableau qui n'attire pas l'attention, découvert au Musée des Beaux-Arts de Nîmes, d'après Francesco Albani⁸¹, *Les Nymphes de Diane au bain* (fig. 29), de la fin du ^{xvii}^e siècle. La déesse règne depuis les cieux sur son territoire des nymphes, toutes lui rendent hommage, qui s'ébattent nues en leur bain.

Fig. 30



D'après Francesco ALBANI, *Les Nymphes de Diane au bain*, c.1687, huile sur toile, 98 x 132 cm, Musée des Beaux-Arts de Nîmes, détail.

- 42 On repère la figure de bord des deux nymphes s'embrassant (fig. 30), marginale, mais désignée par les autres, qui conclut l'histoire au pied de la seule nymphe qui tente de se voiler. À nouveau voir et ne pas voir. Et puis on remarque cette nage, cette poursuite dans l'eau, que cet autre couple, tout en s'adressant à Diane, désigne, cette nage chasserresse... On retrouve les motifs étudiés, dans un autre ordre, que seul le regardeur* peut réordonner sous son désir. Il faut y revenir, plusieurs fois pour comprendre...

NOTES

1. Avec la médicalisation de la sexualité au XIX^e siècle, et la naissance de la psychiatrie, le terme « homosexuel » mis au point par Karoly Maria Benkert en 1869, se rapporte précisément aux relations entre hommes tandis que pour les lesbiennes, la même année, Carl Westphal met en place la notion d'« inversion sexuelle » et de « sentiment sexuel contraire » : il est clair que le champ lexical est androcentré.

2. Frédérique VILLEMUR, « Métamorphoses et transgressions de genre : Hermaphrodite et Salmacis vs Vertumne et Pomone (XVI^e-XVII^e siècles) », in K. IMESCH, J. JOHN, D. MONDINI,

S. SCHADE, N. SCHWEIZER (dir.), *Inscriptions/Transgressions. Histoire de l'art et études de genre*, Bern, Peter Lang, 2008, p. 233-250.

3. Les rapports homosexuels d'hommes condamnés à mort pour sodomie sont bien plus nombreux. Pour les femmes invisibilisées dans leurs désirs, c'est le port d'habits d'hommes, faisant contre façon, qui les rend condamnables, et les pratiques impliquant une pénétration à l'aide d'un godemiché qui usurpent le pouvoir masculin ; sans artifice de substitution, les autres pratiques ne sont pas condamnables à mort et les cas judiciaires sont extrêmement rares : voir Marie-Jo BONNET, *Les relations amoureuses entre femmes*, op. cit., chap. I. et Sylvie STEINBERG (dir.), *Une histoire des sexualités*, Paris, PUF, 2018, p. 201-202.

4. Voir ainsi : Marcel DUCHAMP, *Duchamp du signe*, M. SANOUILLET (éd.), Paris, Champs/Flammarion, 1994, p. 247, Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, trad. J. Lacoste, Paris, éditions du Cerf, 1989, p. 480, Daniel ARASSE, *On n'y voit rien : Descriptions*, Paris, Denoël, 2001, p. 119.

5. Très diversement, rappelons les travaux pionniers de Griselda Pollock, Linda Nochlin, Abigail Solomon-Godeau, Mary Garrard, Marie-Jo Bonnet, Elisabeth Lebovici, Renate Lorenz, J. Jack Halberstam...

6. John BERGER, *Voir le voir* [1972], trad. M. Triomphe, Paris, Éditions B42, 2014 ; Laura MULVEY, "Visual pleasure and narrative cinema", *Screen*, vol. 16, n°1, p. 6-18.

7. Amelia JONES, *Seeing Differently. A History and Theory of Identification*, London, Routledge, 2012.

8. Daniel ARASSE, *Histoires de peintures*, Paris, Denoël, 2004, p. 18

9. Anonyme de l'école de Fontainebleau, *Portrait présumé de Gabrielle d'Estrées et de sa sœur la duchesse de Villars*, c. 1594, huile sur toile, 96 x 125 cm, Paris, Musée du Louvre.

10. Notice du Musée du Louvre : <https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/portrait-presume-de-gabrielle-destrees-et-de-sa-soeur-la-duchesse-de-villars>, dernière consultation le 15 avril 2020.

11. Il est fait allusion à la maternité de Gabrielle d'Estrées (1571-1599), favorite du roi Henri IV (1553-1610), et à la naissance, en 1594, de César de Vendôme, bâtard d'Henri IV. L'alliance celle cette union secrète, le téton signe une descendance.

12. Le tableau est reproduit dans l'*Encyclopedia of Lesbian Histories and Cultures* de Bonnie Zimmerman, Routledge, 2013, p. 310. Marie-Bonnet parle d'« ambiguïté non résolue », dans *Les deux amies. Essai sur le couple de femmes dans l'art*, Paris, éditions Blanche, 2000, p. 49.

13. Katherine CRAWFORD, « Gabrielle d'Estrées et l'une de ses sœurs and the Pleasures of Proliferative Criticism » dans Angeliki POLLALI et Berthold HUB (ed.), *Images of Sex and Desire in Renaissance Art and Modern Historiography*, Routledge, 2018, chap. 12.

14. Melanie MANCHOT, *Fontainebleau Series*, 2001, photographies, 12 C-Prints sur aluminium, 100 x 125 cm, New York, Brooklyn Museum.

15. Tanja OSTOJIĆ, *Politics of queer curatorial positions: After Rosa von Praunheim, Fassbinder and Bridge Markland*, re-enactment, performance with Marina Grzinić, 2003, photograph: Jane Stravs.

16. Joachim BIEHLER, *re-enactment* avec Pascal Lièvre, 2013, diaporama.

17. Mario SORRENTI, *Gabrielle d'Estrée au bain Yves Saint Laurent rive gauche*, 1998, photographie couleur ; Jean-Baptiste MONDINO, *Morgan de toi*, 2001, photographie couleur.

18. Michael SANDERS, *The Face*, 1997, photographie couleur ; Jiří KOLÁR, *Untitled (Gabrielle d'Estrées et sa sœur la duchesse de Villars)*, 1980, collage.

19. Duane MICHALS, *Esta and her sister Risa as Gabrielle d'Estrées and one of her sisters*, 1979, photographie noir et blanc.

20. Alain JACQUET, *Gabrielle d'Estrées*, 1965, sérigraphie sur toile.
21. Robert COMBAS, *Black Gabrielle et sa quatrième sœur cadette*, 1985, acrylique, 148 x 172 cm, avec pour titre complet : « Black Gabrielle d'Estrée palpe les Bouts de Nichons de sa Sœur Joséphine qui ne bronche pas étant frigide. Une armée de Loidjis triangulaires regardent la Scène en bavant comme des obsédés du sexe faible. Black Gabrielle d'Estrée préfère toucher les Nénés plutôt que de se farcir tous les Loidjis de la terre. Hier soir elle s'est fait niquer par un totem primitif représentant une déesse particulièrement lesbienne. Depuis cette histoire elle vote pour le mouvement de libération des Femmes à Clitoris à Fermeture éclair ».
22. Gustave COURBET, *Le Sommeil*, dit aussi *Les Deux Amies* ou *Paresse et Luxure*, 1866, huile sur toile, 135 x 200 cm, Paris, Petit-Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.
23. Yan PEI-MING, *Wild Game : The Way of The Crocodiles*, 2011, huile sur toile, 200 x 300 cm.
24. Henri LOYRETTE, Frédérique THOMAS-MAURIN (dir.), *Yan Pei-Ming face à Courbet*, Musée Courbet, Ornans, 10 juin -30 septembre 2019, Dijon, Les Presses du Réel, 2019 ; *Yan Pei-Ming / Courbet, corps-à-corps*, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de Paris, 12 octobre 2019 - 19 janvier 2020. Yan Pei-Ming est un artiste français d'origine chinoise, né en 1960 à Shanghai, arrivé en France à l'âge de 20 ans.
25. Yan Pei-Ming dans *Yan Pei-Ming face à Courbet*, op. cit., p. 35.
26. *Idem*.
27. Khalil Bey, diplomate ottoman amateur d'art, commanda en 1866 *Le Sommeil* ainsi que *L'Origine du monde* à Courbet, et possédait dans sa collection *Le Bain turc* d'Ingres.
28. Gustave Courbet, catalogue d'exposition, Paris, Grand Palais, 13 octobre 2007- 28 janvier 2008, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2007, notice 177, p. 363.
29. Michael FRIED, *Le Réalisme de Courbet. Esthétique et origines de la peinture moderne, II*, trad. M. Gautier, Paris, Gallimard, 1993, p. 225.
30. Yan Pei-Ming dans Chantal HUMBERT, « Yan Pei-Ming chez Courbet », *La Gazette Drouot*, 9 juillet 2019.
31. La notice pédagogique du Musée Courbet à l'adresse des enseignants précise sur son site : « Salle F : Des crocodiles face à des femmes objets de désir. Le lien entre puissance et concupiscence. Deux grands prédateurs sont placés face à deux femmes enlacées, suggérant le lien entre désir et pouvoir. Ce face-à-face semble faire écho à la première scène du film de Pierre Schoeller, *L'exercice de l'État*, 2011, où une femme nue est avalée par un crocodile dans un salon qui évoque celui d'un ministère »...
32. Edmond et Charles de Goncourt notent après une visite à Khalil Bey : « Ici, dans les tribades, deux corps terreux, sales, breneux, noués dans le mouvement le plus disgracieux et le plus calomniateur de la volupté de la femme au lit ; rien de la couleur, de la lumière, de la vie de sa peau, rien de la grâce amoureuse de ses membres, une ordure bête », cité in Jörg ZUTTER (dir.), *Courbet, artiste et promoteur de son œuvre*, Paris, Flammarion, 1998, p. 35.
33. Voir : Marie-Jo BONNET, *Un choix sans équivoque. Recherches historiques sur les relations amoureuses entre les femmes, XVI^e-XX^e siècles*, Paris, Denoël-Gonthier, 1981 ; EAD, *Les relations amoureuses entre femmes*, Paris, Odile Jacob, 1995.
34. Jacques RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008, p. 72.
35. OVIDE, *Les Métamorphoses*, trad. O. Sers, Paris, Les Belles Lettres, 2019, XV, v. 178.
36. Galien de Pergame (II^e siècle), dont la médecine des humeurs et des semences marque très largement la Renaissance, désigne les petites lèvres de nymphes, à la fois protection et ornement au sexe.

37. OVIDE, *Les Métamorphoses*, trad. J. Chamonard, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.
38. Giovan Battista BERTANI (attribué en 2011 par R. Berzaghi, et auparavant donné à Ippolito Andreasi par C. Monbeig Goguel), *Diane et Actéon*, 2^e moitié du XVI^e s., plume et lavis, 32,2 x 44,4 cm, Musée du Louvre, cabinet des dessins, Paris, Inv. 20926, recto.
39. École de Fontainebleau, d'après Luca PENNI, *Diane et Actéon*, c. 1540-1550, peinture à la détrempe sur toile, 265 x 367 cm, Paris, Musée du Louvre.
40. De Marsile Ficin à Jacques Ferrand en passant par André du Laurens.
41. Jean MIGNON, *Femmes au bain*, d'après Luca PENNI, c. 1543-1545, eau-forte, 44,2 x 62 cm, BNF, Paris. La destination première de cette œuvre est inconnue.
42. PALMA IL VECCHIO, *Nymphes au bain*, 1525-28, huile sur bois, 77,5 x 124 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum.
43. Polysensorialité du paysage au sens où l'évoque Alain Roger : *Art et anticipation*, Paris, Carré, 198 ; *Nus et paysages, essai sur la fonction de l'art*, Paris, Aubier-Montaigne, 1978.
44. Dans un contexte détaché de l'*Ovide moralisé*, qui était apparu au XIII^e siècle, et dont des versions circulent jusqu'au XVI^e siècle.
45. PARMIGIANINO, *Diane et Actéon*, 1523, fresques, mur Est, Fontanellato, Rocca Sanvitale.
46. Paolo VERONESE, *Actéon regardant Diane et ses nymphes*, 1560-69, huile sur toile, 26 x 101 cm, Boston, Museum of Fine Arts.
47. Jacob HOEFNAGEL, *Diane et Actéon*, 1597, aquarelle avec rehauts d'or sur vélin collé sur panneau de bois, 22 x 33,9 cm, Paris, Musée du Louvre, département des arts graphiques.
48. Le père Georg se consacre aux décors de fleurs, insectes et animaux, dont il fait l'inventaire, et le jeune fils Jacob aux scènes mythologiques.
49. L'insertion d'une épigramme de Théodore de Bèze, hors de son contexte, cinquante ans après, que nous ne pouvons développer ici, relève de ce *serio-ludere* apprécié à la Cour de Prague pour ces jeux d'antithèses entre texte et image.
50. Bartsch inscrit en 1818, au vol. XVIII de son catalogue cette série de quinze gravures érotiques conçues à Venise sous le titre *Lascivie*, terme employé par Bellori en 1672 (*figure lascive*) et Malvasia en 1678 (*lascivi gesti*) rappelant le scandale provoqué et la censure de l'Église post-tridentine qui s'en suivit.
51. Agostino CARACCI, *Les Trois Grâces*, c. 1590, gravure, 15,4 x 11 cm, Adam von Bartsch, *Le Peintre graveur*, Vienna, 1803, cat. XVIII.103.116, p. 108.
52. Rubens reprendra ce dispositif dans une version monochrome (c. 1620-23, huile sur toile, Florence, Palazzo Pitti), qui précède l'œuvre du Prado (1639), et dont il accentue la dimension homoérotique, en plaçant flanc contre flanc les deux qui échangent un regard langoureux, excluant un peu plus la troisième.
53. Agostino CARACCI, *Omnia vincit Amor*, 1599, gravure, 12,7 x 18,8 cm, [Pan dompté par l'Amour], Adam von Bartsch, *Le Peintre graveur*, Vienna, 1803, cat. XVIII.103.116, p. 103.
54. Le vers est cité dans le ciel du paysage, donnant son titre à la gravure. Pour une citation compète de Virgile : *Omnia vincit Amor : et nos cedamus Amori*, « l'Amour triomphe de tout ; nous aussi, plions devant l'Amour », *Bucoliques*, églogue X, vers 69.
55. Un dessin préparatoire à la plume (*Omnia vincit Amor*, 13,2 x 19 cm, plume et encre, Francfort, Städelisches Institut) montre derrière le couple des nymphes, deux satyres cachés, tenant un fouet, qui épient la scène, tandis que Cupidon tout à sa lutte, ne se

retourne pas, et mord le pouce de Pan ; la gravure elle, explore le regard de l'Amour bienveillant qui se tourne vers elles.

56. Au palais Magnani de Bologne, Agostino Carracci a peint la lutte de Pan et Cupidon pour un décor de manteau de cheminée (aujourd'hui conservé à Bologne au Palazzo Masetti), puis au palais Farnèse dans un des médaillons de la galerie, sans qu'aucun couple de nymphes ne soit figuré.

57. Rappelons, suite aux travaux de Leo Steinberg, que le chevauchement des jambes dans l'art est le signe d'un lien sexuel : Leo STEINBERG, « The Metaphors of Love and Birth in Michelangelo's Pietas » dans Theodor Robert BOWIE, Cornelia V. CHRISTENSON (ed), *Studies in Erotic Art*, New York, 1970, p. 244.

58. On a cru voir le signe de Diane sur le bandeau de la première nymphe qui regarde le spectateur, bien que la lune ne figure pas sous forme de croissant : <https://www.metmuseum.org>

59. L. B. ALBERTI, *De pictura* (1435), II, 41, trad. Jean-Louis SCHEFER, *De la peinture*, Paris, Macula, p. 175-177.

60. Détail qui n'est pas sans rappeler la main de Vénus de dos retenant son drapé pour l'offrir au regard du spectateur, dans le tableau d'Annibale Carracci, *Vénus, Satyre et cupidons*, c. 1588 (Florence, Offices), où un petit satyre qui n'est pas un cupidon désire entreprendre un *cunnilingus*.

61. *Metamorphoseos vulgare*, Venice, Z. Rosso, 1501, bois gravé, Paris, BNF.

62. Nous ne traiterons pas ici de l'art bellifontain dans le cadre de l'Appartement des Bains de Fontainebleau, qui interprète l'histoire dans une iconographie dédiée à François I^{er} autour du double corps du roi que nous avons étudié, ainsi que de la gravure de Pierre Milan d'après Primatice consacrée à la scène du baiser, voir : Jean-Raymond FANLO, Dominique. LEGRAND (dir.), *Le mythe de Diane en France au XVI^e siècle*, Albineana 14, 2002 ; Kathleen WILSON-CHEVALIER, Elaine VIENNOT (dir.), *Royaume de Fémynie*, Paris, Éditions Honoré Champion, 1999.

63. Paris BORDONE, *Diane et Callisto*, c. 1542, huile sur bois, 28,5 x 110 cm, Monte-Carlo, galerie Maison d'Art.

64. Andrea SCHIAVONE, *Jupiter séduisant Callisto*, c. 1549-50, huile sur toile, 18,7 x 18,7 cm, Londres, The National Gallery ; *Diane découvrant la grossesse de Callisto*, c. 1549-50, huile sur toile, 18,7 x 49 cm, Amiens, Musée de Picardie ; *Arcas tuant sa mère Callisto transformée en ourse*, c. 1549-50, huile sur toile, 18,7 x 18,7 cm, Londres, The National Gallery. L'hypothèse d'un décor de cassone fait débat.

65. TITIEN, *Diane et Actéon*, 1556-59, huile sur toile, 184,5 x 202,2 cm et *Diane découvrant la grossesse de Callisto*, 1556-59, huile sur toile, 187 x 204,5 cm, Edinburgh, National Gallery of Scotland. On ne sait pas si Titien eut connaissance des tableaux de Bordone et Schiavone.

66. Rona GOFFEN, *Titian's Women*, New Haven, Yale University Press, 1997, p. 262 et p. 243.

67. Le concile de Trente en 1546, tout réaffirmant Marie hors du péché originel, donne dans la hiérarchie des valeurs chrétiennes la primauté à la virginité sur le mariage.

68. Rona GOFFEN, *op. cit.*, p. 243.

69. Dont Manet s'inspirera dans *Olympia*.

70. Voir : Michel PASTOUREAU, *L'étoffe du diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.

71. Erwin PANOFKY, *Le Titien. Questions d'iconologie*, [1969], trad E. Hazan, Paris, Hazan, 1990, p. 224-22 ; Carlo GINZBURG, « Titien, Ovide et les codes de la représentation érotique au XVI^e siècle », p. 113-134.

72. On le retrouve dans les *Annonciations* aux côtés de la Vierge Marie.

73. Hans Peter DUERR, *Nudité et Pudeur, le mythe du processus de civilisation*, Paris, Ed. de la Maison des sciences de l'homme, 1998.
74. Rona GOFFEN, *op. cit.*, p. 243.
75. Ainsi, en suivant la répartition de gauche à droite (g d) des tableaux 1 (Actéon) et 2 (Callisto).
76. Annibale CARACCI, *Paysage avec Diane et Callisto*, 1598, huile sur toile, 87 x 103,5 cm, coll. duc de Sutherland, Mertoun, St. Boswells.
77. Pietro Paolo BONZI, *Diane découvrant la grossesse de Callisto*, déb. XVII^e, huile sur toile, 495 x 668 cm, Dijon, Musée Magnin.
78. Pierre Paul RUBENS, *Diane et Callisto*, 1613, huile sur bois, Kassel, Staatliche Kunstsammkungen.
79. Jean-Honoré FRAGONARD, *Jupiter sous les traits de Diane séduisant Callisto*, 1755, huile sur toile, 79 x 173 cm, musée des Beaux-Arts, Angers.
80. François BOUCHER, *La Nymphe Callisto, séduite par Jupiter sous les traits de Diane*, 1759, huile sur toile, 57 x 69 cm, Kansas City, Nelson Atkins Museum of Arts.
81. D'après Francesco ALBANI, *Les Nymphes de Diane au bain*, c.1687, huile sur toile, 98 x 132 cm, Musée des Beaux-Arts de Nîmes.

ABSTRACTS

Upstream the invention of female homosexuality, research focuses on the visibility of a lesbian éros in modern art, around the figure of the couple, in the representations of Ovid's *Metamorphoses* linked to the stories of Diana and Actaeon and of Diana and Callisto. The critical gaze is less on the metamorphosis itself as mutation of genders, than on edge figures, which bring into play in the visual device couples of nymphs around Diana at the bath. Lesbian erotica associated with gesture of intimacy questions the affects at the origin of the works, a certain desire to see conveyed by the patriarchal imagination, as it questions the place of the contemporary viewer: how to gaze according to its gender and sexuality?

En amont de l'invention de l'homosexualité féminine, la recherche porte sur la visibilité d'un éros lesbien dans l'art de l'époque moderne, autour de la figure du couple, dans les représentations des *Métamorphoses* d'Ovide liées aux récits de Diane et Actéon et de Diane et Callisto. Le regard critique se porte moins sur la métamorphose elle-même comme mutation des genres, que sur des figures de bord, qui mettent en jeu dans le dispositif visuel des couples de nymphes autour de Diane au bain. L'érotique lesbienne associée à une gestuelle de l'intimité interroge les affects à l'origine des œuvres, un certain désir de voir véhiculé par l'imaginaire patriarcal, comme elle questionne la place du regardeur contemporain : qu'est-ce que regarder selon son genre et sa sexualité ?

INDEX

Mots-clés: Couple de nymphes, Éros lesbien, Diane, Actéon, Callisto, figures de bord

Keywords: Couple of nymphs, Lesbian love, Diana, Actaeon, Callisto, edge figures

AUTHOR

FRÉDÉRIQUE VILLEMUR

Professeure d'histoire de l'art, HdR, à l'École nationale supérieure d'architecture de Montpellier,
Laboratoire LIFAM, Université Montpellier.